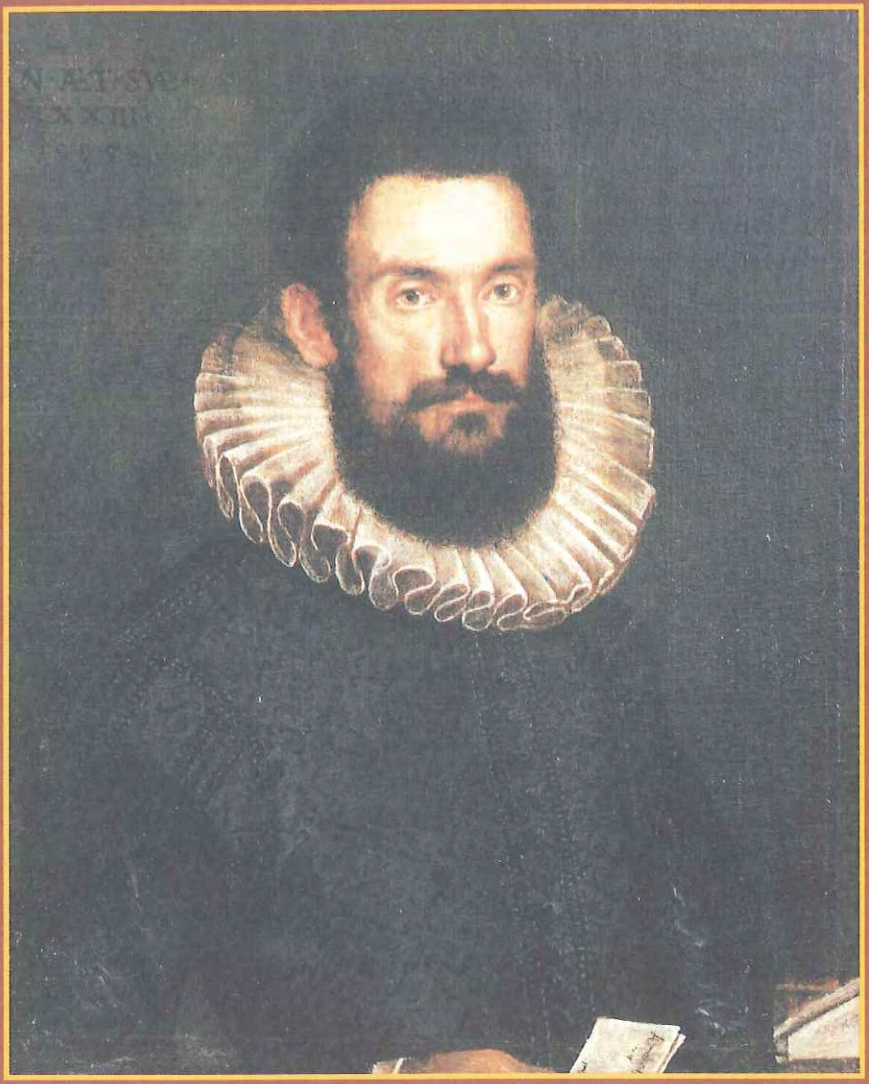
COMUNE DI SENIGALLIA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

XIII SETTIMANA DEI BENI CULTURALI



RESTAURO TRA PUBBLICO E PRIVATO

Per una casa-comune dei beni culturali

COMUNE DI SENIGALLIA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

XIII SETTIMANA DEI BENI CULTURALI

RESTAURO TRA PUBBLICO E PRIVATO

Per una casa-comune dei beni culturali

A cura di
Eros Gregorini
Amelia Mariotti

Testi di
Gabriele Barucca
Silvia Blasio
Valter Curzi
Bianca Giombetti
Amelia Mariotti
Cecilia Prete

Direzione scientifica dei restauri
Claudia Caldari Giovannelli
Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici per le Marche

Restauri finanziati da:
Lions Club - Senigallia
Regione Marche
Inner Wheel - Senigallia

Stampa:
Tecnostampa Ostra Vetere / AN - 1997

Saluto

Nell'ambito della settimana dei Beni Culturali, la città di Senigallia presenta l'esposizione di una parte considerevole del suo patrimonio pittorico, complessivamente 23 dipinti, di cui 4 provenienti dalla Cappella di Palazzo, 2 dal Palazzo, 17 provenienti dal lascito Baviera.

Le opere esposte, di indubbio prestigio artistico, sono state restaurate grazie all'impegno congiunto della Regione Marche, dei clubs Lions ed Inner Wheel di Senigallia, e restituite alla loro integrità e bellezza. L'iniziativa di restauro rientra in un più vasto progetto di tutela e salvaguardia dei monumenti e in genere dei segni che l'elaborazione espressiva dell'uomo ha lasciato nel tempo; tale progetto è stato promosso e realizzato dall'Assessorato alla Cultura.

Il restauro dei dipinti e la loro esposizione costituiscono un evento importante nel percorso culturale della città per tre ordini di motivi.

Innanzitutto la tutela e la conservazione dei Beni Culturali, operate grazie al duplice intervento del pubblico e del privato, rappresenta un'operazione interessante di valorizzazione di ricchezze che appartengono alla tradizione storica e artistica della città, oltre a segnalare, sia nelle istituzioni che nei privati, una profonda sensibilità per il proprio passato e per la cultura che questo ha saputo esprimere.

Inoltre, che le opere restaurate vengano esposte e siano disponibili ad una più vasta fruizione è sicuramente un'opportu-

nità offerta a tutti i cittadini per avvicinarsi al patrimonio artistico della città, per acquisire consapevolezza del suo valore e offrire risposte ai propri interessi.

Da ultimo assume un particolare significato che la mostra sia allestita nei locali del Palazzetto Baviera, a cui i quadri in parte appartengono. Il Palazzetto Baviera è una delle strutture architettoniche più belle della città: le sue linee severe ed eleganti rappresentano un significativo esempio di dimora signorile rinascimentale.

Un'esposizione di pittura al suo interno è senz'altro un'occasione di ulteriore valorizzazione per le opere esposte ed esprime le potenzialità che la struttura possiede come sede di museo.

Marina Gambelli
Assessore alla Cultura

Presentazione

È un piacevole episodio per uno studioso essere chiamato a presentare un'iniziativa di questo genere che si presta a diverse riflessioni e che, soprattutto, contribuisce a restituire, ben leggibile, alla città di Senigallia una parte della sua storia: si tratta di un'iniziativa che rende nota una serie di dipinti restaurati grazie a fondi privati e pubblici, il che la dice lunga sul rapporto tra le due realtà che debbono sapersi porre in maniera positiva e costruttiva e concorrere insieme a ricostituire il tessuto connettivo culturale dei nostri territori.

Gli interventi regionali in tale senso sono resi possibili attraverso la legge 53 del 1974 alla quale si aggiunge la n. 39 del 1996 che è una sorta di pronto intervento in grado di dare immediate risposte alle esigenze di conservazione e mi chiedo se mai ci si rende conto fino in fondo dell'apporto regionale nel settore della conservazione dei beni culturali.

D'altra parte anche privati e associazioni, quali in questo caso il Lions Club e il Rotary femminile, sono attivi nella contribuzione al recupero ed a restauri di opere d'arte certamente non solo per la volontà di dare di sé un'immagine culturale positiva, ma anche, io credo, per un impegno ed una passione civile che si esplicita anche in questo campo.

Ritengo che mai come nel caso senigalliese si possa e si debba parlare di impegno civile perché il Palazzetto Baviera, per il quale sono state realizzate le opere oggetto di intervento di restauro e della presente pubblicazione, va visto come luogo di

sintesi e di operatività della famiglia Baviera tanto significativo per la storia della città.

Tali opere provengono in parte da un lascito della famiglia, in parte dal Palazzo Comunale come la significativa Madonna e i Santi Protettori di Domenico Corvi, realizzata per la Cappella di Palazzo.

La mostra si articola all'interno del Palazzetto Baviera dove si appunterà l'attenzione sul collezionismo privato e verrà suggerita l'ipotetica ricostruzione della Cappella del Palazzo Comunale.

La caratteristica dell'edificio, che è ormai diventato un topos di Senigallia, edificio che abbiamo la possibilità di fruire insieme con le decorazioni e gli arredi, rimarca l'importanza di una delle case museo tra le più qualificate delle Marche.

D'altra parte la casa -museo rappresenta il reale specchio culturale della famiglia già fruitrice della stessa secondo il concetto per cui essa rappresenta la lucida volontà di qualche esponente di volersi rapportare con il pubblico, di dare con estrema lucidità un immagine di sé, del casato, soprattutto della cultura in maniera omogenea.

Così possiamo ammirare, per fare due esempi che stanno quasi agli antipodi per datazione e forma mentale, il Museo Piersanti di Matelica e la Quadreria Cesarini di Fossombrone.

Si tratta di case, di cui spesso, direi per precisa volontà da parte di chi l'ha realizzata, si perde la dimensione domestica e viene evidenziata quella delle scelte culturali, della dimostrazione, se non talvolta della ostentazione, del gusto, della sensibilità e della magnificenza della famiglia.

Certo è che la committenza dei Baviera ci si presenta nella piena fruibilità, dalle decorazioni plastiche cinquecentesche di Federico Brandani, ai ritratti del Settecento che in parte rimandano a scuole locali e che hanno trovato nel territorio un fiorente mercato: in tale contesto va calata la personalità di Carlo Magini sovrastata da quella del maestro Sebastiano Ceccarini, presente nella quadreria con elementi che rimandano al dipinto, definito *L'Allegoria dei cinque sensi,* ora conservato presso la raccolta *Pardo* a Parigi.

Un plauso va fatto agli operatori culturali di Senigallia, agli sponsors, ai restauratori ed ai redattori delle schede nell'auspicio che ancora tante possano essere le occasioni di incontro per la crescita culturale di tutti.

Bonita Cleri
Vicepresidente del Consiglio Regionale

Scheda 1.

Ignoto pittore
Prima metà del sec. XVIII
Carlo VII
Olio su tela, cm 77 x 61
Provenienza:
lascito Baviera

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

Il nobile guerriero in armatura, raffigurato a mezza figura, col busto ruotato rispetto al volto, costituisce il "pendant" maschile al *ritratto di Elena Baviera Deddi Orsi* (cfr. scheda n. 2): che si tratti di un personaggio di alto rango lo testimonia la presenza della massiccia collana la cui maglia è formata da una serie di acciarini con pietra focaia a cui è agganciato il cosiddetto "toson d'oro", simbolo del vello d'oro legato al mito degli Argonauti, e costituito da una pelle d'ariete appesa per la vita con la testa e le zampe ciondolanti.

Il motivo della pietra focaia e dell'acciarino compariva nelle imprese di Filippo il Bello, duca di Borgogna, il quale nel 1429 fondò L'Ordine del Toson d'Oro, i cui cavalieri si proponevano di essere paladini della Chiesa. Tra i più importanti ordini "di collare", quello del "Toson d'Oro" è prerogativa di poche case regnanti, tra cui quella degli elettori di Baviera: il personaggio raffigurato è infatti Carlo Alberto di Baviera (1697 - 1745), primogenito dell'elettore Massimiliano II Emanuele, elettore di Baviera dal

1726 e Imperatore del Sacro Romano Impero dal 1744.

Non deve destare meraviglia la presenza di un rappresentante della casa reale dei Wittelsbach nella dimora senigalliese dei marchesi Baviera, dal momento che le due casate sono strettamente imparentate (capostipite dei Baviera fu nel 1314 Rodolfo, fratello di Ludovico II duca di Baviera e imperatore di Germania), tanto da avere l'identico stemma.

Si può quindi ipotizzare che l'effigie del sovrano Carlo VII fu utilizzata dai marchesi Baviera con fini propagandistici e dinastici, mentre è certamente da escludere un rapporto diretto dell'imperatore con Elena Baviera i ritratti dei quali, accomunati da un'identica cornice di epoca successiva, sono comunque assimilabili per la datazione e i caratteri stilistici.

L'immagine dell'imperatore, pur di un buon livello esecutivo e tecnico, si ispira probabilmente ad un prototipo dipinto dal vero, procedimento all'epoca assai diffuso in base all'esigenza di inviare in sedi ufficiali, presso ambasciate e corti, l'effigie del sovrano regnante.

L'esecuzione è concentrata sulla testa, circondata da un fondo scuro da cui emergono delle nubi minacciose e appoggiata sulla goletta e sulla ferrigna armatura su cui il gioco di luci, che pure si sarebbe prestato ad un abile gioco di lumeggiature, è piuttosto piatto, a differenza di quello del volto.

Nonostante l'indubbio senso di autorità che traspare dall'atteggiamento dell'imperatore, accentuato sia dalla severità della composizione, sia dalla scelta della gamma cromatica, l'immagine riflette il gusto dell'allora imperante rococò, esemplificato

nella raffinata resa dei merletti, nella frivolezza della bianca parrucca a riccioli, nel bagliore della collana dorata che spicca sul bruno dell'armatura, i quali elementi, uniti all'analisi dei caratteri stilistici, riconducono l'opera alla prima metà del XVIII secolo.

Bianca Maria Giombetti

Opera inedita

Scheda 2.

Sebastiano Ceccarini?
Fano 1702 - ivi 1783
Elena Baviera Deddi Orsi
Olio su tela, cm 77 x 64
Provenienza:
lascito Baviera

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

Questo delizioso ritratto, tornato alla trasparente bellezza dei colori originari col restauro ed oggi esposto in mostra, è un documento interesante della capacità di penetrazione psicologica a cui era giunta la ritrattistica marchigiana nel corso del XVIII secolo.

Il dipinto, sia per le dimensioni, sia per la presenza di un'identica cornice di legno dipinto e parzialmente dorato, rappresenta il corrispondente femminile al *ritratto di Carlo VII*, elettore di Baviera e imperatore del Sacro Romano Impero, assolutamente estraneo alla vita dell'intrigante marchesina, ma a lei assimilabile per le caratteristiche somatiche e la resa stilistica.

Elena Maria Caterina dei marchesi Baviera, figlia di Cesare Antonio e di Maria Anna Eleonora, nacque a Senigallia il 27 luglio 1697, ma a partire dal 1716 si trasferì a Forlì in seguito al matrimonio con il conte Luigi Deddi Orsi; una volta divenuta vedova, tuttavia, "per poca convenienza dei figli", ritornò alla casa paterna il 7 marzo 1758.

Forte è l'assonanza del dipinto con il ritratto raffigurante *Antonia Maria Anguissola Carrara* conservato nella

Pinacoteca civica di Fano, di mano del fanese Sebastiano Ceccarini (1702- 1783), rinomato ritrattista attivo sia a Roma che nella città natale: oltre alla straordinaria somiglianza fisica, accomunano le due nobildonne il formato ovale, la rappresentazione a mezza figura, la posa leggermente ruotata del volto rispetto al busto, l'intelligenza dello sguardo. Al pittore fanese rimandano d'altronde la vivace resa pittorica e l'attenzione nei confronti della realtà, esemplificata nei dettagli decorativi dei raffinati pizzi "valenciennes", negli squillanti toni cromatici delle ricche sete, nel particolare del ventaglio seminascosto dalla lunga chioma abbondantemente incipriata, nonché, infine, nella analitica visione dell'importante spilla che spicca sul corpetto.

Tanta raffinata eleganza nella ricerca dei particolari è inoltre congiunta ad una vivace resa espressiva della fisionomia, che mette in luce una notevole capacità interpretativa, non scevra da una sottile ironia, qualità tutte che, evidenziando la mano di un artista formato e sicuro, spingono a confermare l'attribuzione a Sebastiano Ceccarini, elegante interprete della società del suo tempo, la cui opera di ritrattista riscosse grande successo presso la nobiltà locale.

Bianca Maria Giombetti

Opera inedita

La Genealogia della Famiglia Baviera Stabilita nella Città Di Sinigaglia, ms, Archivio Comunale Senigallia, Fondo Baviera, p. 28.

Scheda 3.

Ignoto pittore di scuola lombarda emiliana
Prima metà del sec. XVII
Ritratto di Elena Santinelli?
Olio su tela, cm 99 x 86
Provenienza:
lascito Baviera

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

La tela, proveniente dalla collezione Baviera, fa parte dell'eredità acquisita dal comune di Senigallia nel 1949, in seguito alla donazione che la contessa Barbara Marazzani Baviera Benedetti stabilì con testamento olografo del 20 dicembre 1947. Il lascito comprendeva, oltre al palazzetto dove attualmente si trova l'opera, gli arredi conservati nell'appartamento degli stucchi e nel salone d'ingresso. Il ritratto figura nell'inventario dei mobili e dei dipinti che il notaio Eugenio Scaramellino redasse il 15 novembre 1949, attualmente conservato nell'archivio storico comunale di Senigallia (Archivio Comunale Senigallia, P.C.b. 643).

La gentildonna raffigurata nel ritratto è, con buona probabilità, la contessa Elena Santinelli (1623-1689), moglie di Giovanni Giuseppe Baviera e madre del marchese Cesare Antonio, il cui ritratto eseguito da Pietro Nelli è presente in questo catalogo (cfr. sche-

da n. 4). Poche le notizie relative alla sua vita che ricordano la sua origine pesarese, il suo precoce stato vedovile e l'acquisto, nel 1665, del Feudo di Montalto di Asti in Savoia, per sé e per suo figlio. Nel 1674 Elena Santinelli viene ancora citata per aver fatto eseguire dal pittore parmense Giovanni Venanzi un dipinto raffigurante l'Assunzione della Vergine per la chiesa dell'Assunta a Senigallia. Dato questo di non secondario interesse che testimonia lo spirito devozionale della committente ed il suo interesse per l'arte.

Considerando la giovane età della contessa nel momento in cui viene ritratta, è ragionevole datare il dipinto tra il 1640 ed il 1650, benché l'esecutore pare attardarsi su moduli figurativi riferibili agli ultimi decenni del secolo precedente.

L'artista, di probabile scuola lombardo-emiliana, sembra confrontarsi con le tendenze dell'arte romana controriformata, assimilando il decoro formale del ritratto pulzonesco, con l'astrarre la figura nella rigida severità dell'abito, e rivelando altresì rapporti con la coeva pittura fiamminga e spagnola. L'austero portamento della nobildonna dipinta per tre quarti, nel rispetto dei canoni della ritrattistica ufficiale, è sottolineato dal sobrio disegno della veste, dell'acconciatura e dei gioielli, fino al particolare del guanto, retto nella mano destra in sostituzione del più comune fazzoletto di pizzo. Le fattezze del corpo sono celate dall'ampia veste rossa caratterizzata da un corpetto imbottito allungato, dalla doppia manica che ancora, nella prima metà del Seicento, è di grande attualità, e dal collo montante secondo la moda spagnola, che fino ai primi decenni del secolo continua ad influenzare il gusto degli italiani.

La qualità dell'esecuzione risulta tuttavia compromessa da un probabile impoverimento della pellicola pittorica, visibile soprattutto nell'abito dove sono appena percepibili le guarnizioni dorate, che causa un effetto di eccessivo appiattimento cromatico, accentuando il contrasto tra il chiarore del volto e delle mani e lo sfondo. In particolare la mano sinistra sembra staccarsi in modo inverosimile dal corpo, dando alla figura un aspetto enigmatico e quasi irreale, accentuato dalla luce che colpisce direttamente il viso della giovane donna, riducendo gli effetti chiaroscurali.

Cecilia Prete

La Genealogia della Famiglia Baviera Stabilita nella Città Di Sinigaglia, ms, Archivio Comunale Senigallia, Fondo Baviera, p. 19.

A. Baviera, *Il quadro dell'"Assunta" a Senigallia e il passaggio della regina di Svezia*, in "Bollettino della Società degli Amici dell'Arte e della Cultura in Senigallia", 1950-52, pp. 8-23.

Scheda 4.

Pietro Nelli
Massa 1672 - Roma 1740
Ritratto di Cesare Antonio Baviera
Olio su tela, cm 98 x 72
Iscrizione sul biglietto tenuto in mano dal personaggio:
All Ill.mo Sig.re / March.se Ant. Cesare / Baviera / Per / ro Nel.
Provenienza:
lascito Baviera

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

L'opera è stata eseguita dall'artista Pietro Nelli che pone la sua firma nel cartiglio tenuto in mano dal marchese Baviera. Formatosi a Roma presso lo studio del fiorentino Giovanni Maria Morandi, Nelli opera, tra la fine del secolo XVII e la prima metà del Settecento, nell'ambito del variegato panorama artistico romano, articolato su esperienze volte a stemperare le tendenze tardobarocche su moduli formali classicisti di matrice marattesca.

A queste date Nelli figura tra i partecipanti alle annuali esposizioni romane di San Salvatore in Lauro, organizzate da Giuseppe Ghezzi, distinguendosi come pittore di storia e come apprezzato ritrattista. Il riconoscimento della discreta notorietà che Nelli acquisisce in quegli anni, nell'ambito della committenza romana, è testimoniato dalla sua collaborazione alla decorazione delle cappelle della chiesa di Santa Caterina a Magnanapoli, accanto ai più noti Giuseppe Passeri e Benedetto Luti, eseguita tra il 1703 ed il 1706 (Barroero). Ulteriore conferma del pieno inserimento del

pittore nella cultura artistica della Capitale è data dalla presenza di Pietro Nelli tra i membri della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon a partire dal 1712 e, dal 1719, tra gli accademici di San Luca.

È probabilmente negli anni immediatamente precedenti all'epoca in cui Nelli lavora per le monache di Santa Caterina a Magnanapoli, che il marchese Baviera commissiona il suo ritratto all'artista, e quindi in un periodo compreso tra la fine del secolo XVII ed i primissimi anni del successivo.

Il dipinto è eseguito secondo i canoni della ritrattistica ufficiale e, come la moda dell'epoca impone, il marchese porta una fluente parrucca e indossa un ampio mantello in velluto rosso che lascia intravedere le maniche dell'abito damascato, profilato ai polsi, guarnito da una cravatta in pizzo annodata sul davanti.

Esigue sono le notizie relative alla vita del marchese Cesare Antonio Francesco Maria Filippo Baviera, figlio di Monsignor Giovanni Giuseppe Baviera e di Elena Santinelli, nato a Senigallia il 3 luglio del 1648, dove muore il 27 aprile 1717. Tra i dati emersi è opportuno ricordare che nel 1689 aveva aperto al culto la piccola chiesa intitolata a Sant'Antonio da Padova, fatta erigere in un suo podere in località Sant'Angelo, per la quale aveva commissionato un dipinto al pittore senigalliese Giovanni Anastasi.

Si tratta di un ulteriore indizio che testimonia la sensibilità del marchese Baviera nei confronti dell'arte e un suo più che probabile interesse per l'attività collezionistica, da cui si profilano alcuni primi elementi per conoscerne orientamenti e predilezioni.

L'aver commissionato il proprio ritratto ad un pittore di scuola romana testimonia del resto la volontà di aggiornarsi e uniformarsi agli esempi della cultura figurativa della Capitale, che continua ad imporsi quale vivace polo di attrazione e a costituire un'occasione di inevitabile confronto per la nobiltà della provincia marchigiana.

Cecilia Prete

Opera inedita

La Genealogia della Famiglia Baviera Stabilita nella Città Di Sinigaglia, ms., Archivio Comunale Senigallia, Fondo Baviera, p. 19.

Cfr. G. Campori, *Memorie biografiche ... di Carrara,* 1837.

Cfr. *Thieme und Becker, Nelli Pietro,* Leipzig 1931, XXV, p. 386.

Cfr. G. De Marchi (a cura di), *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro* (1682-1725), Roma 1987.

Cfr. L. Barroero, *La pittura a Roma nel Settecento,* in La Pittura in Italia. Il Settecento, 2 voll. Milano 1990, vol. I, pp. 401; 454.

Scheda 5.

Sebastiano Ceccarini?
Fano 1703 - ivi 1783
Ritratto di nobildonna
Olio su tela, cm 83 x 65
Provenienza:
lascito Baviera

Nel dipinto, che va accostato all'altro *ritratto di nobildonna* anch'esso proveniente dalla Collezione Baviera (cfr. scheda n. 6), la dama viene rappresentata inserendo alcuni particolari che ne evidenziano l'altolocato ambiente di appartenenza, mentre i tratti del volto in piena luce, caratterizzato da un vago sorriso, sottolineano una certa fermezza di carattere ed una compiaciuta consapevolezza del proprio status. Il trionfo del genere, che nel secolo XVIII ne determina un'amplissima diffusione, coincide con il moltiplicarsi delle committenze provenienti da più livelli sociali e motiva una certa serialità nell'impostazione e presentazione della composizione, in parte dovuta alla volontà di uniformare il ritratto ai modelli consolidati, ma anche alla necessità di rendere più scorrevole la produzione all'interno delle botteghe dei più affermati artisti del genere.

La figura femminile è dunque ritratta per tre quarti atteggiata in pose rispondenti ai canoni della ritrattistica ufficiale, privata di specifici ele-

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

menti connotativi che ne permettano l'identificazione.

Alta è la qualità della resa pittorica che descrive con una pennellata morbida e ricca i vaporosi sbuffi delle maniche, i vellutati cangiantismi della veste, i luminosi contrasti cromatici del mantello fino ad arrivare all'impalpabile qualità del pizzo posto a guarnire il corpetto. Con non minore abilità l'artista rende la lucentezza delle perle, degli ori e delle pietre che adornano l'abito e l'acconciatura della dama.

Di Sebastiano Ceccarini, affermato pittore di storia, nature morte e ritrattista, attivo in varie città italiane e soprattutto a Roma e a Fano, sono ben noti i numerosi ritratti della nobiltà marchigiana, tra i quali quello di *Elisabetta Gabuccini Passionei* (Fossombrone, Pinacoteca Civica) di cui esiste una versione a mezzo busto (Fano, Pinacoteca Civica). Evidenti sono le affinità con il dipinto di Senigallia, per altro avvalorate dalla stessa qualità pittorica: dall'impostazione della figura al modo di atteggiare le mani, dalla resa dei tratti fieri del volto alle decorazioni del vestito, tra cui spicca una cintura molto simile, che dalla spalla percorre trasversalmente il busto.

Non si deve tuttavia trascurare il fatto che il ritratto di Senigallia, databile nella seconda metà del Settecento, è assai vicino ad altri ritratti eseguiti invece dal pittore Carlo Magini (Fano 1720-1806), nipote di Ceccarini, formatosi presso lo zio e prossimo ai suoi modi nella ritrattistica e nelle nature morte, genere nel quale soprattutto si distingue.

Particolari affinità vanno sottolineate con il ritratto che Magini eseguì per la *contessa Marcolini* (Fano, Collezione Cassa di Risparmio), dove ricorre il particolare della navetta tenuta in mano da entrambe le nobildonne, "forse simbolo dell'industriosità femminile" (Cleri, 1990), come pure con il *ritratto muliebre*

rintracciato a Venezia presso una collezione privata (Zampetti).

Una pennellata più morbida e la vivace espressività con cui viene ritratto il personaggio ci fanno comunque propendere per una attribuzione dell'opera a Sebastiano Ceccarini, a sostegno dell'ipotesi che "la tutela stilistica del maestro si sia fatta sentire ben oltre la maturità del Magini" (Teza) e che sia stato proprio questo ritratto a costituire un modello per il più giovane pittore.

Cecilia Prete

Opera inedita

Cfr. F. Pansecchi, *Sebastiano Ceccarini tra Roma e Perugia*, in "Bollettino d'arte", 28, 1984, pp. 61-70.

Cfr. A. Fucili Bartolucci, *Pittura devozionale e patetismo metastasiano: Mancini, Lazzarini, Ceccarini, Lapis*, in F. Battistelli (a cura di), *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, Venezia 1986, pp. 454-455.

Cfr. L. Teza, *Carlo Magini e Sebastiano Ceccarini pittori fanesi di nature morte*, in "Notizie da Palazzo Albani", XVI, 1, 1987, pp. 84-96.

Cfr. B. Cleri, *Catalogo delle opere. Ritratti e Quadri sacri*, in P. Zampetti (a cura di), *Carlo Magini*, Milano 1990, p. 125.

Cfr. M.R. Valazzi, *La pittura del Settecento nelle Marche*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll. Milano 1990, vol. I, pp. 371-382; vol. II, p. 660.

Cfr. P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dal Barocco all'Età Moderna*, vol. IV, Firenze 1991, pp. 293-303.

Cfr. B. Cleri, *Sebastiano Ceccarini*, Milano 1992.

Scheda 6.

Sebastiano Ceccarini?
Fano 1703 - ivi 1783
Ritratto di nobildonna
Olio su tela, cm 101 x 75
Provenienza:
lascito Baviera

Il dipinto presenta evidenti affinità stilistiche con il *ritratto di nobildonna* presentato nella scheda precedente (cfr. scheda n 5) e tali da suggerire un'esecuzione avvenuta per mano dello stesso autore, nella seconda metà del secolo XVIII. Affermato e noto come ritrattista, pittore di storia e di nature morte, Sebastiano Ceccarini si era formato presso il maestro Francesco Mancini di Sant'Angelo in Vado con il quale aveva lavorato a Forlì, Foligno, Perugia. Il progressivo avvicinamento al classicismo bolognese, già sottolineato dalla critica (Valazzi), è confermato dai viaggi di studio che questi compì a Bologna, come pure a Venezia e a Firenze.

A Roma Ceccarini lavora per lunghi periodi di tempo impegnato in importanti commissioni tra cui, per ricordarne solamente alcune, le tele eseguite per la chiesa di Santa Maria Liberatrice al Foro Romano, oggi al monastero delle oblate a Tor de' Specchi dove nel 1749 affresca la cappella del

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

coro collaborando con Lorenzo Gramiccia, la pala per la cappella degli Svizzeri in Quirinale, e ancora gli affreschi per la chiesa dei Santi Sergio e Vacco. Mantenne per altro costanti rapporti con la sua città natale, dalla quale ottenne la "cittadinanza civile" nel 1771, eseguendo numerose commissioni per privati, ordini religiosi e per la stessa Municipalità (Cleri). Non stupisce dunque ritrovare l'artista fanese apprezzato e conteso ritrattista di una nobiltà locale che vuole soddisfare le proprie esigenze celebrative, attestando in un'immagine ufficiale il rango sociale di appartenenza. Così i due *ritratti di nobildonna* provenienti dalla collezione Baviera, che mostrano evidenti affinità stilistiche con altri del Ceccarini, dove la presenza di più elementi comuni induce a rilevare una certa serialità esecutiva.

In particolare è possibile accostare questo dipinto con il *Ritratto di Porzia de' Romanis Rinalducci* (Fano, collezione privata) per l'analoga impostazione della figura e lo stesso modo di rendere il tessuto dell'abito quasi accartocciato, come pure con i *Ritratti della contessa Maddalena Ferretti Gabuccini* (Fano, Pinacoteca Civica) e di un'altra non meglio identificabile *nobildonna* (Fano, Collezione Cassa di Risparmio), che evidenziano nella rotondità del volto un modo simile di rendere l'incarnato e i tenui effetti chiaroscurali, tali da imprimere un tono naturale eppure fiero al personaggio. Altro indubbio riferimento va fatto con il dipinto raffigurante l'*Allegoria dei cinque sensi* (Parigi, collezione Bagnasco) dove l'abito che indossa la bambina, personificazione del senso del gusto, presenta un motivo floreale prossimo a quello ripreso nel busto e nella gonna della dama ritratta nella tela di Senigallia.

Anche in questo caso, tuttavia, non si può trascurare quanto già evidenziato a proposito dell'altro ritratto (cfr. scheda n 5), e notare l'evidente riferimento ad un dipinto eseguito non da

Ceccarini ma dal nipote di questi, quel Carlo Magini (Fano 1720-1806) che svolge il suo apprendistato artistico presso lo zio e che ai suoi modi rimane a lungo legato. Ci si riferisce, in particolare, al *Ritratto della contessa Marcolini* (Fano, Collezione Cassa di Risparmio) dove l'impostazione rovesciata rispetto al dipinto di Senigallia non nasconde la chiara ripresa di un prototipo evidentemente consolidato e apprezzato.

Anche in questo caso, del resto, le affinità sopra descritte con la maniera di Sebastiano suggeriscono comunque di attribuire a questi la tela di Senigallia, ricordando la "stretta aderenza" (Teza) ai modelli della ritrattistica Ceccariniana da parte del nipote, allievo e collaboratore Magini il quale, almeno in parte, potrebbe non essere del tutto estraneo all'esecuzione di questo e dell'altro ritratto.

Cecilia Prete

Opera inedita

Cfr. F. Pansecchi, *Sebastiano Ceccarini tra Roma e Perugia*, in "Bollettino d'arte", 28, 1984, pp. 61-70.

Cfr. A. Fucili Bartolucci, *Pittura devozionale e patetismo metastasiano: Mancini, Lazzarini, Ceccarini, Lapis*, in F. Battistelli, (a cura di) *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, Venezia 1986, pp. 454-455.

Cfr. L. Teza, *Carlo Magini e Sebastiano Ceccarini pittori fanesi di nature morte*, in "Notizie da Palazzo Albani", XVI, 1, 1987, pp. 84-96.

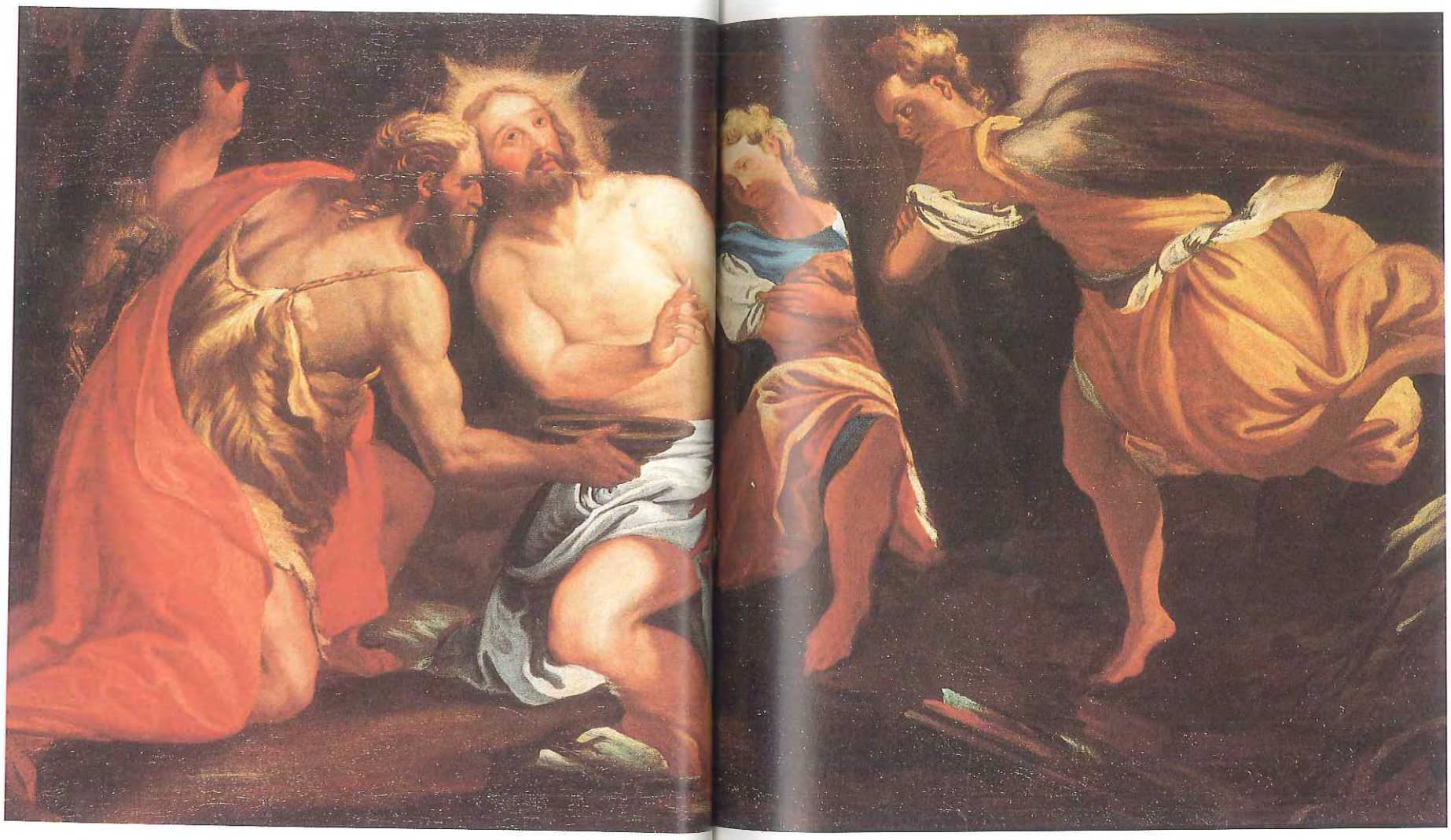
Cfr. B. Cleri, *Catalogo delle opere. Ritratti e Quadri sacri*, in P. Zampetti, (a cura di), *Carlo Magini*, Milano 1990, p. 125.

Cfr. M.R. Valazzi, *La pittura del Settecento nelle Marche*, Milano 1990, vol. I, pp. 371-382; vol. II, p. 660.

Cfr. P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dal Barocco all'Età Moderna*, vol. IV, Firenze 1991, pp. 293-303.

Cfr. B. Cleri, *Sebastiano Ceccarini*, Milano 1992.

Restauro tra pubblico e privato



Scheda 7.

Ignoto pittore, copia da
Paolo Veronese
Sec. XVIII
Battesimo di Cristo
Olio su tela, cm 89 x 166
Provenienza:
lascito Baviera

Questa tela di formato orizzontale, che fino al recente restauro era obliterata da vernici annerite, tanto da non essere leggibile, è una replica fedele tratta dalla parte sinistra della grande e assolutamente nuova composizione con il *Battesimo e la tentazione di Cristo* dipinta nel 1581 da Paolo Veronese per il coro della distrutta chiesa veneziana di San Nicolò della Lattuga ai Frari. Opera che è conservata dal 1809 nella Pinacoteca di Brera a Milano. (Pignatti e Pedrocco).

La copia della raccolta Baviera non include il motivo secondario della tentazione di Cristo da parte del demonio che compare nella zona destra del prototipo veronesiano. Pertanto nel nostro dipinto la scena è incentrata sulla figura di Cristo in posa contorta circondato da due angeli che sopraggiungono da destra e battezzato da San Giovanni Battista inginocchiato sulla sinistra.

L'ammassarsi delle figure i cui gesti esprimono una sottile tensione manierista determina una sensazione quasi di soffocamento spaziale, stemperata soltanto dal trepido pulsare delle carni luminose del Cristo che rischiarano l'atmosfera densa, notturna, creando effetti luministici sulle pieghe delle vesti e sui corpi degli altri protagonisti.

Quanto alla qualità dell'interpretazione compositiva e dell'esecuzione pittorica, va rilevato che l'anonimo autore della copia riprende pedissequamente il modello senza peraltro intenderne il motivo poetico fondamentale, rappresentato dall'ambientazione paesistica entro cui i personaggi operano esprimendo i propri sentimenti. Tuttavia, è evidente che il pittore doveva conoscere l'originale oppure una qualche replica o variante. In assenza di una documentazione sicura sulla commissione e sull'originaria destinazione della presente tela, si può proporre per essa una datazione soltanto ipotetica, ma la sua resa pittorica induce a ritenere che possa risalire alla prima metà del XVIII secolo.

Gabriele Barucca

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Regione Marche

Opera inedita
Cfr. T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, tomo 2, Milano 1995, p. 413

Scheda 8.

Ignoto Pittore
Fine sec. XVI - inizio sec. XVII
Maddalena penitente
Olio su tela, cm 100 x 84
Provenienza:
lascito Baviera

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Regione Marche

Tra le versioni che di questo soggetto furono eseguite da Tiziano e dalla sua bottega, l'opera in mostra fa esplicito riferimento alla tela oggi conservata al museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, databile intorno al 1565. Quest'ultima è giustamente considerata tra le migliori redazioni tratte dal dipinto, oggi perduto, che il maestro aveva inviato a Filippo II di Spagna nel 1561 e che Vasari dice essere replica di un quadro già eseguito per lo stesso committente ma poi venduto al veneziano Silvio Badoer.

A testimoniare la grande fortuna incontrata da questa immagine, per l'intensità con cui la Maddalena pur nella sua bellezza sensuale "non muove a lascivia ma a commiserazione" (Vasari), sono le tante versioni, originali e non, ricordate tra Cinquecento e Seicento.

Numerose sono anche le copie tratte dalla più audace *Maddalena peni-*

tente della Galleria Palatina, che va ricondotta alla tavola segnalata da Vasari nella guardaroba del duca Guidubaldo da Montefeltro ad Urbino, e quindi passata a Firenze con l'eredità di Vittoria della Rovere (Mosco).

È già stato sottolineato come l'introduzione della veste, che non compare nella versione fiorentina del dipinto, sia una probabile conseguenza dei forti influssi del Concilio tridentino, determinando in Tiziano la volontà di stemperare la sensualità del corpo femminile, parzialmente celato dalla folta chioma dei capelli (Ingenhoff-Danhäuser).

La copia di Palazzetto Baviera, come l'impostazione rovesciata del dipinto dimostra, è tratta da una incisione il cui prototipo è probabilmente rintracciabile in un'acquaforte eseguita dal neerlandese Cornelis Cort (Rigon), alle dipendenze di Tiziano sin dal 1566. Il maestro, infatti, segue e dirige personalmente la riproduzione in rame delle sue opere, consapevole dell'importanza delle stampe come mezzo di diffusione e del fatto che una cattiva incisione può compromettere il valore dell'opera originale e quindi "l'onore del primo autore" e ancora "ingannar il popolo, con la stampa falsificata et di poco valore" (Pallucchini).

L'opera in mostra, databile dunque tra il 1566 ed i primi decenni del secolo XVII, pur evidenziando una non alta qualità pittorica, riprende fedelmente dal modello le caratteristiche salienti della santa penitente, sullo sfondo di un paesaggio oggi non pienamente percepibile: lo sguardo rivolto verso l'alto, i lunghi capelli sciolti sulle spalle, le mani intente a coprire le nudità e a sorreggere le vesti che lasciano tuttavia un seno scoperto.

In primo piano, il teschio e la pisside invitano alla riflessione e alla contemplazione con l'accentuare la funzione redentrice della cortigiana pentita, e rispondendo alle esigenze devozionali del committente.

Cecilia Prete

Opera inedita

Cfr. G. Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti, 1568*, ed. Milanesi, VII, pp. 443-444.

Cfr. M. Ingenhoff-Danhäuser, *Maria Magdalena Heilige und Sünderin*, Tübingen 1894, p. 44 segg.

Cfr. R. Pallucchini, *Tiziano*, vol. I., Firenze 1969, pp. 334-335.

Cfr. F. Rigon (a cura di), *Tiziano. Iconografia tizianesca al museo di Bassano. Incisioni, disegni, tele*, catalogo della mostra, Bassano 1976, p. 29.

Cfr. M. Mosco (a cura di), *La Maddalena tra sacro e profano*, catalogo della mostra, Firenze 1986, Milano 1986, pp. 192-195.

Scheda 9.

Pittore nordico
Fine sec. XVI - inizio sec. XVII
Adorazione dei pastori
Olio su rame, cm 22 x 17
Provenienza:
lascito Baviera

Questo dipinto raffigura una *Adorazione dei pastori* a lume di notte. A sinistra la Madonna inginocchiata e alle sue spalle San Giuseppe, a destra in primo piano un pastore a torso nudo e inginocchiato e al centro, tra le teste del bue e dell'asino un altro pastore in piedi nell'atto di togliersi il cappello.
Sullo sfondo, oltre il muro sbrecciato della capanna, un paesaggio non caratterizzato.

L'invenzione della luce mistica irraggiante dal Bambino, unita alla sperimentazione degli effetti di lume notturno si deve far risalire a Francesco Bassano che rielaborò spunti paterni e da Tiziano e Tintoretto e operò, come sottolinea l'Arslan, in parallelo con esiti analoghi di altri pittori dell'Italia settentrionale come Luca Cambiaso, Antonio Campi e il Malosso.

L'interpretazione in chiave notturna della *Natività* si diffuse ampiamente al di fuori dello Stato veneto e le composizioni di France-

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

sco Bassano furono replicate da lui stesso o copiate da altri artisti in numerosissimi esemplari.

Anche il nostro dipinto ha molto in comune con la cultura bassanesca, non solo per l'atmosfera notturna rischiarata dai mistici bagliori, ma anche per evidenti richiami iconografici, come quello del pastore in secondo piano ritratto mentre si toglie il cappello, che ritorna quasi identico in una delle più note *Adorazioni* del Bassano, quella oggi a Tours, nella chiesa di Saint Sinforien e che fu utilizzato anche dal Greco in una delle sue versioni dello stesso soggetto, già nella collezione Broglio.

Anche l'ambientazione rustica e accostante della scena ha un indubbio sapore bassanesco.

Tuttavia su questo sostrato figurativo veneto, si innesta una cultura di diversa matrice: certe particolarità formali, come la fisionomia spiritosa e stravagante della Vergine giovanissima e la figura del pastore genuflesso a destra che sembra abbozzato senza disegno, come si vede nelle mani intrecciate e nella testa costruita con tocchi di pennello di diversi toni, sembrano indicarne l'autore in un artista di cultura nordica piuttosto che italiana.

È da ricordare infine che una composizione molto vicina alla nostra, anche se più complessa, con la Madonna inginocchiata nella stessa collocazione, con posa simile e con lo stesso effetto di emanazione luminosa dal Bambino fu eseguita nelle Marche da Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio, dopo il suo rientro da un viaggio nel nord Europa al seguito del marchese Vincenzo Giustiniani.

Il quadro fu poi spedito a Genova, dove tuttora si trova, per essere collocato nella chiesa di San Siro, per la quale era stato

commissionato (Chiappini). Non è da escludere che il presente quadretto ne costituisca una derivazione semplificata.

Silvia Blasio

Opera inedita

Cfr. F. Arslan, *I Bassano*, Milano, 1960, II, p.192

Cfr. I. Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, Bergamo 1983, p.128, n.7

Scheda 10.

Pittore nordico
Prima metà del sec. XVI
Madonna col Bambino in un paesaggio
Olio su rame, cm 22 x 17
Provenienza:
lascito Baviera

Il piccolo dipinto rappresenta una *Madonna col Bambino* in fasce seduta davanti ad una colonna e ad un esedra diruta che chiude parzialmente lo sfondo sulla sinistra. A destra è visibile uno scorcio di paesaggio marino, con due figure che corrono sulla riva, una grande barca a remi e una scogliera a picco sul mare sulla quale si erge inaccessibile un complesso fortificato, forse un'abbazia.

Il gruppo della Vergine col Bambino dipende da un incisione di Albrecht Dürer datata 1520, appartenente quindi all'ultima fase del maestro tedesco, quando, a composizioni dinamiche in cui prevalgono i valori lineari, si sostituiscono forme monumentali e incombenti sul primo piano, dalla volumetria solida e sintetica. In questo periodo inoltre il maestro tedesco, segnato profondamente dalla riforma luterana, abbandonò quasi completamente i soggetti profani per concentrarsi quasi esclusivamente sui temi religiosi.

Scrive E. Panofsky: "Le due Ma-

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

donne del 1520, *la Vergine incoronata da un angelo e la Vergine che allatta* [sic] *il Bambino in fasce*, ricordano, come quella dell'anno precedente, voluminose sculture poste contro uno sfondo di grigio compatto; la superano persino in rigidità astratta; la prima per via di un atteggiamento ancor più inflessibilmente eretto [...]; la seconda per una schematizzazione delle forme organiche che ricorda il poliedro della *Melancolia I*, e per il fatto che il Bambino è avvolto nelle sue fasce proprio come una crisalide". Di questa stampa si conosce anche il disegno preparatorio a penna e inchiostro bruno, conservato presso il Museo Boymans - van Beuningen di Rotterdam.

È noto come la circolazione della grafica oltremontana avesse procurato agli artisti un vasto repertorio di immagini e modelli stilistici e iconografici che esercitarono un'influenza internazionale e che furono accettati e imitati in tutti i paesi europei.

L'anonimo pittore che ha realizzato questo quadretto si è attenuto fedelmente al prototipo düreriano fin nei minimi dettagli: dal precedente illustre derivano infatti anche il gioiello che chiude al collo la veste della Vergine, il cuscino con le nappe su cui essa siede e la disposizione delle pieghe del manto, ornato sul bordo da una piccola trina.

Pur nella totale dipendenza dal modello tedesco nel gruppo della Vergine col Bambino, dal solido impianto piramidale, le qualità pittoriche rivelano una mano esperta nel trattamento degli incarnati, che appaiono delicati e ricchi di valori di superficie, e attenta alla resa naturalistica, come dimostrano il ciuffo di fiori sulla sinistra e i rampicanti sull'edificio in rovina.

Lo sfondo inoltre è completamente d'invenzione rispetto alla stampa del Dürer che accampa le sue figure in primo piano lasciando pochissimo spazio, solo un breve scorcio, all'ambiente

circostante. Mentre il dente di roccia sullo sfondo, nel suo aspetto irrealistico, serba il ricordo delle fantastiche lontananze care alla pittura tedesca e fiamminga, le due figurette in movimento sulla riva denotano una vivacità narrativa e un occhio prensile di marca italiana. Al dipinto si addice una datazione entro la prima metà del Cinquecento.

Nell'inventario della collezione Baviera il rame figurava con una attribuzione a Luca di Leida (Archivio Comunale Senigallia, P.C.b. 643).

Silvia Blasio

Opera inedita

Cfr. E. Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1943, ed. it. cons. Milano, 1979, p.260

Scheda 11.

Ignoto pittore
Prima metà del sec. XVII
Mercurio ed Argo
Olio su alabastro, cm 23x27
Provenienza:
lascito Baviera

Piacevole ed accattivante, e perciò particolarmente adatto ad essere utilizzato come arredo di una dimora nobiliare quale era quella dei marchesi Baviera, è il soggetto del pregevole olio su alabastro dall'insolito formato ottangonale.

Il dipinto è in coppia con quello raffigurante *Orfeo che ammansisce le belve* (cfr. scheda n.12), identico nel formato, nei caratteri stilistici, nonché nella singolare tecnica esecutiva.

L'episodio rappresentato, di carattere profano, è tratto, così come quello del suo "pendant", dalle Metamorfosi di Ovidio (Metamorfosi, I, 668-721), fonte inesauribile per i pittori della prima metà del XVII secolo, epoca a cui la coppia può essere fatta risalire sulla base dell'analisi stilistica: fu nel 1624, infatti, che a Venezia Giovanni Andrea dell'Anguillara "ridusse ... in ottava rima" il capolavoro ovidiano fornendo al pubblico un volgarizzamento prezioso per il diffondersi dell'opera.

Nel biondo e prestante giovinetto che avanza con passo elegante e deciso è riconoscibile Mercurio, l'alato messaggero degli dei, caratterizzato

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

dai calzari alati e dal petaso, il copricapo con la falda appuntita sulla fronte: dopo aver addormentato il pastore Argo grazie alla musica melodiosa della cennamella, un particolare tipo di flauto dall'estremità svasata, Mercurio si appresta a sferrare il mortale colpo di sciabola con cui ucciderà l'inconsapevole Argo, responsabile della custodia della bianca giovenca Io.

L'episodio è riconducibile ad uno dei tanti amori di Giove, quello con Io, la giovane principessa di Argo tramutata in gio-

venca dalla gelosa Giunone e affidata alle cure di Argo, il gigante dai cento occhi ucciso da Mercurio per volere di Giove.

Il pregevole dipinto su alabastro rappresenta un interessante esempio di pittura su pietra, genere particolarmente apprezzato nelle collezioni enciclopediche seicentesche in quanto esempio di opere eseguite a due mani, dall'artista e dalla natura, capace di "dipingere" attraverso la pietra sfruttando le venature dell'alabastro calcareo con struttura zonata, ricco di colorazioni e maculature.

A tal proposito si notino il gioco di luce ed ombra all'interno della grotta grazie al quale è suggerita, con abilità, la sagoma di una giovenca, come pure l'elegante disposizione dei ciuffi vegetali nello sfondo, che utilizzano le "finte" fessure della roccia.

La tecnica della pittura su pietra come efficace alternativa al mezzo pittorico tradizionale rimanda a Firenze, patria del "commesso fiorentino", della scagliola e sede della manifattura granducale dei lavori di pietre (solo a partire dall'Ottocento assumerà il nome di "Opificio delle pietre dure") e in particolare si collega alla figura di Cosimo II de' Medici (1590 - 1621), grande estimatore della pittura paesaggistica e "da stanza", un genere tipicamente fiammingo che trovò eleganti divulgatori in Italia con Antonio Tempesta e Filippo Napoletano, convinti assertori del gusto tardomanieristico.

L'attenta descrizione dell'ambientazione naturale, resa con pennellate a piccoli tocchi che conferiscono luce e mobilità all'insieme, la fantasia e l'abilità dell'artista nel comporre la scena e nello sfruttare le venature della pietra, sono il segno più tipico dell'eleganza formale, ma anche di quel nuovo naturalismo che caratterizza la ricerca pittorica nel primo quarto del XVII secolo, epoca a cui la coppia di oli su alabastro sembra pertanto riconducibile.

Bianca Maria Giombetti

Opera inedita

Scheda 12.

Ignoto pittore
Prima metà del sec. XVII
Orfeo ammansisce le belve
Olio su alabastro, cm 23x27
Provenienza:
lascito Baviera

Protagonisti di questo delizioso alabastro dipinto sono gli animali selvatici, visti nella loro esatta conformazione fisica (seppure nel mancato rispetto delle proporzioni) e animati da una certa forza morale, tutti intenti nell'ascolto del suono melodioso della lira azionata da un ispirato Orfeo, seduto in posa classica all'ingresso di una grotta e avvolto in un mantello vermiglio.

Il dipinto è in coppia con *Mercurio ed Argo* (cfr. scheda n. 11) (a questo proposito si noti la voluta disposizione simmetrica delle macchie scure simulanti una grotta poste al centro di ognuno dei due dipinti) e anche in questo caso il soggetto della scena è tratto dalle Metamorfosi di Ovidio (Metamorfosi, X, 86 - 105).

Il tema è molto conosciuto e per la sua vivace ambientazione naturale fu spesso utilizzato: il leggendario poeta della Tracia, Orfeo, era tanto abile nel suonare la lira, da essere in grado di incantare non soltanto gli animali selvatici, ma anche gli alberi e le rocce, che all'udirlo si mettevano al suo seguito.

Nel dipinto l'ignoto autore riesce a rendere l'atmosfera di silenziosa attesa della favola, privilegiando tuttavia la descrizione dell'ambientazione naturale.

Le varie specie di uccelli appollaiati sugli alberi e i numerosi animali selvatici sono visti non solo nella loro realtà fisica, ma anche, per così dire, nella loro specificità caratteriale, dando risalto, ad esempio, all'aggressività del ritroso leone, alla curiosità del cervo impaurito e, ancora, alla baldanza dell'imponente cavallo.

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

Tanta attenzione al dato naturale aumenta di intensità di percezione nella resa degli elementi vegetali, realizzati con una tecnica quasi miniaturistica, accostabile a quella impiegata nelle tavole botaniche (e vicina al gusto descrittivo e analitico di Jacopo Ligozzi) assai diffuse all'inizio del Seicento quando, sulla scia della nuova mentalità scientifica, si privilegiò una visione nitida e oggettiva della realtà.

Se il piccolo formato e la tecnica esecutiva accentuano la visione analitica, le sottili pennellate sul fondo alabastro conferiscono all'insieme una consistenza compatta e smaltata, consona al gusto di una committenza aristocratica e adatta a un genere raffinato quale è quello della pittura su pietra.

Bianca Maria Giombetti

Opera inedita

Scheda 13.

Bottega di Antonio Amorosi
Prima metà del sec. XVIII
Fanciulla con paniere di uova
Olio su tela, cm 98x74
Provenienza:
lascito Baviera

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Regione Marche

Soggetti come questa *Giovane venditrice di uova*, impegnata come indica il gesto della mano in una trattativa immaginaria e abbigliata in modo pittoresco, sono da ricondurre alla matrice arcadica del primo Settecento romano per la quale le istanze realistiche dei bamboccianti seicenteschi vengono trasposte su un piano idillico e pastorale.

Agli argomenti pauperistici del passato si predilige ora la piacevolezza di immagini edulcorate e spesso leziose, anche se non prive talvolta di spunti allusivi e allegorici e di velati rimandi a insegnamenti morali.

A questo mondo di una semplicità e di un naturalismo del tutto costruiti, appartiene anche l'attività romana del marchigiano Antonio Amorosi, al cui ambito, per le evidenti affinità stilistiche, è lecito riferire questa tela. L'artista, ritenuto da Hermann Voss una sola persona con Eberhard Keil, detto Monsù Bernardo, fu messo a fuoco per la prima volta da Roberto Longhi (Longhi) che ne distinse le opere da quelle del più anziano maestro danese, rilevandone il carattere "vacuamente socievole e ottimistico".

Gli studi successivi hanno messo in evidenza la sua iniziale educazione accademica, sottolineata anche dai biografi Niccolò Pio e Lione Pascoli e hanno apportato nuove aggiunte alla ricostruzione della sua personalità. La nostra opera, se raffrontata con dipinti dell'Amorosi come il *Giovane pittore* e il *Giovane con calice*, entrambi alla pinacoteca di Deruta, manifesta con esse una certa consentaneità stilistica, ma qualità pittoriche inferiori.

All'Amorosi rimanda la fisionomia aggraziata, lo sguardo vivace delle pupille nere, ma il gesto scarsamente perentorio della mano fiacca, unito allo scorcio impacciato e a una generale sommarietà di esecuzione pittorica indicano che il quadro è da inserire nell'ambito della produzione della bottega. A questo proposito è utile ricordare che il figlio dell'artista eseguiva imitazioni dei dipinti del padre. Il quadro è stato pubblicato in Senigallia. Guida turistica (Paci) con una attribuzione alla pittrice senigalliese della fine dell'Ottocento Carlotta Morici Zandri.

Silvia Blasio

Cfr. R. Longhi, *Monsù Bernardo,* in "Critica d'Arte", 1938, pp. 121-140

R. Paci (presentazione di), *Senigallia. Guida turistica,* Senigallia, 1972, p.116

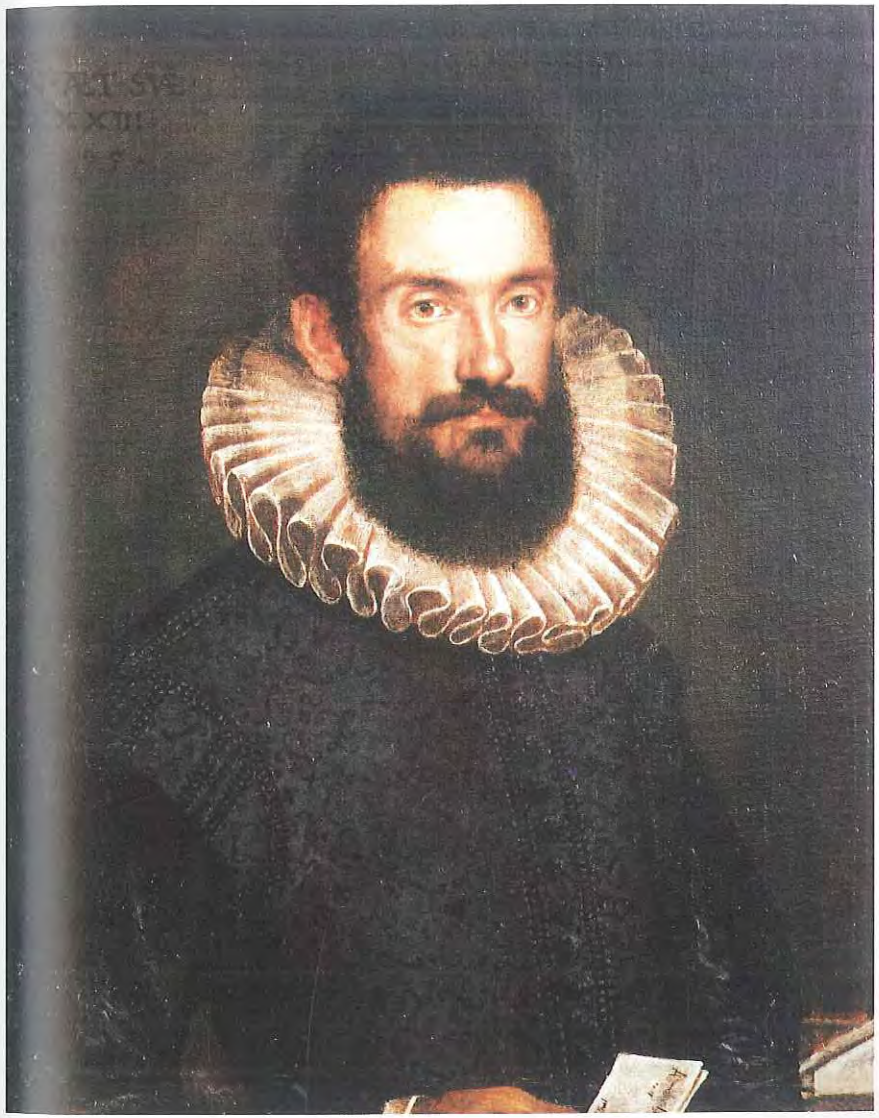
Scheda 14.

Ignoto pittore di scuola veneta
Fine del sec. XVI
Ritratto di giovane uomo
Olio su tela, cm 74x61
Iscrizione in alto a sinistra:
"AN.AET.SUAE/XXXIII / 1595
Provenienza:
lascito Baviera

Il ritratto rappresenta un giovane uomo non identificato che tiene in mano un biglietto, a mezzo busto, rivolto verso destra, e che, secondo quanto dichiara l'iscrizione in alto a sinistra dovrebbe avere l'età di trentatré anni. Indossa un giubbone damascato nero da cui spuntano le maniche in velluto, anch'esso nero, ornato al collo da una gorgiera a lattuga, una novità della moda spagnola di questi anni.

Si tratta di un dipinto di notevole qualità, come dimostra soprattutto l'impasto ricco e la materia luminosa del volto, costruito per via di colpi di pennello e con tocchi di luce sulla fronte e lungo la canna del naso, in efficace contrasto ottico con la capigliatura e la barba scure. Questa sensibilità epidermica e la pittura toccata, senza disegno che lo caratterizza, come si vede nella stesura leggera dell'ampia lattuga, che lascia trasparire la preparazione bruna del fondo, autorizzano la collocazione di questo dipinto nell'area dell'Italia setten-

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia



trionale, più probabilmente nell'entroterra veneto, dominato dalla figura di Felice Brusasorci. Tuttavia questo ritratto si differenzia da quelli del pittore veronese che mostrano un impianto disegnativo più solido, di matrice fiorentina.

Qualche ricordo vi permane inoltre della franchezza di approccio con la natura dei ritratti bolognesi di Bartolomeo Passerotti, caratterizzati tuttavia da tagli più immediati e da un maggior risalto stereometrico delle forme. La resa pittorica di intensa naturalezza si unisce ad una descrizione approfondita dell'atteggiamento psicologico del personaggio che sembra riflettere, nello sguardo fermo e nella linea risoluta della bocca, quel calmo distacco imposto dal cerimoniale spagnolo ai gentiluomini di tutta Europa.

Silvia Blasio

Scheda 15.

Ignoto pittore marchigiano
Metà del sec. XVIII
Ritratto del cardinale Ludovico Pico della Mirandola
Olio su tela, cm 76 x 60
Iscrizione nella parte inferiore del dipinto:
LUDOVICUS PICO EX DUCIBUS MIRANDULAE A CLEMENTE XI CREATUS CARD.LIS TIT. S. SILVESTRI / IN CAPITE 18 MAII 1712 ET 22 NOVEMBR. 1717 EP.US SENOGALLIEN. DECLARATUS EPISCOPATU./ SCILT. ANNO 1724 RENUNCIAVIT OBIIT ROMAE 9 AUGUSTI 1743 SEPULT. IN ECCL.A SS. NO.IS MARIAE.
Provenienza:
lascito Baviera

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

Sul dipinto è ritratto il cardinale Ludovico Pico della Mirandola. L'iscrizione posta nella parte inferiore del dipinto delinea una sintetica biografia del personaggio.

Il vecchio cardinale è effigiato a mezzo busto, leggermente di tre quarti. Riveste la mozzetta rossa, dal piccolissimo caratteristico cappuccio, abbottonata sul petto. Un colletto piatto di lino bianco circonda il collo. Sul capo il prelato porta lo zucchetto rosso, privilegio della sua alta dignità. Profonde rughe segnano il suo viso, lo sguardo è stanco, i capelli e i baffetti sono grigi. Sull'angolo superiore destro della tela è l'arma del cardinale entro "uno scudo inquartato. Nel primo, e quarto punto d'oro con l'Aquila nera coronata. Il secondo e terzo punto fasciato d'argento, e d'azzurro con un leone vermiglio sopra le fasce, armato. L'inquadratura divisa da una fascia vermiglia, e nel centro uno scudetto scaccheggiato d'argento, e d'azzurro, che è l'arma, et insegna della casa Pico, e nel capo dello scudo l'Arme dell'Imperio" (Tiraboschi).

Nato nel 1679, Ludovico Pico de' duchi della Mirandola ai primi del

Settecento inizia a Roma una brillante carriera curiale sotto la protezione di Clemente XI. Subito annoverato fra i prelati e fra i chierici di camera, nel 1703 il Pico è promosso maestro di camera e in seguito maggiordomo col titolo e grado di patriarca di Costantinopoli. Il 18 maggio 1712 è creato cardinale prete di San Silvestro in Capite. Il 22 novembre 1717 lo stesso Clemente XI lo elegge vescovo di Senigallia. Dopo sei anni, precisamente il 10 settembre 1724 il cardinale rinuncia per motivi di salute alla guida della diocesi e torna a Roma, dove muore il 10 agosto 1743. È sepolto nella chiesa del SS. Nome di Maria al foro Traiano.

Come ricorda il Moroni, Ludovico Pico della Mirandola negli anni in cui fu vescovo di Senigallia "promosse con instancabile zelo la grand'opera della dottrina cristiana, ed eresse due conservatori, uno per le donzelle o orfane pericolanti, l'altro per le femmine convertite, che con generosa pietà e beneficenza manteneva del proprio, studiando sempre tutte le maniere possibili onde promuovere la salute delle anime e la gloria di Dio."

Il *Ritratto di Ludovico Pico della Mirandola* faceva parte della collezione iconografica di casa Baviera. Fu commissionato - come risultava da una scritta sul retro della tela originaria, ora ricoperta dalla nuova foderatura - dalla marchesa Giovanna Gabrielli, figlia di Gabriele della nobile famiglia Gabrielli di Gubbio e moglie del marchese Ludovico Baviera. Sappiamo che la nobildonna morì il 13 dicembre 1748 all'età di settantasette anni. Pertanto, tenuto conto di questa informazione e dell'iscrizione sulla tela della data di morte del cardinale, si può ritenere

Ludovicus Pico ex Ducibus Mirandulæ à Clemente XI. creatus Card.lis tit. S. Silvestri in Capite 18. Maii 1712. et 22. Novembr. 1717. Epus Senogallien. declaratus: Episcopatu fcilt anno 1724. renunciavit. Obiit Romæ 9. Augusti 1743. sepult. in Eccla SS. Nois Mariæ.

molto probabile che il ritratto sia stato dipinto tra il 1743 e il 1748.

Quanto alle collezioni iconografiche, si tratta di quelle serie di ritratti, in cui l'interesse storico e documentario è preminente su quello artistico. La volontà di raccogliere ritratti conobbe grande fortuna presso le famiglie dell'aristocrazia fra Cinquecento e Settecento. Pertanto il ritratto in questione testimonia la cura con cui i Baviera cercarono di avere la documentazione dei volti dei protagonisti della storia cittadina.

Gabriele Barucca

Opera inedita

La Genealogia della Famiglia Baviera Stabilita nella Città Di Sinigaglia, ms., Archivio Comunale Senigallia, Fondo Baviera, p. 26.

G. Tiraboschi, *Arme gentilizie de Vescovi di Senigaglia, che si sono potute trovare, raccolte, e Blasonate dal Signor Giuseppe Tiraboschi secondo le regole della scienza araldica, miniate con i suoi propri colori, e metalli,* ms. del 1735, in Archivio Capitolare Senigallia.

Cfr. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica,* voll. 103, Venezia, 1840-1866, pp. 211-212.

Scheda 16.

Ignoto pittore marchigiano
Metà del sec. XVIII
Ritratto del cardinale Antonio II Barberini
Olio su tela, cm 76 x 61
Iscrizione nella parte inferiore del dipinto:
F.R ANTONIUS II BARBERINI FLORENT. ORD. CAPUCCINOR. AB URBANO VIII. F.RE GERMANO CREATUS / CARD.LIS TIT. S. ONUPHRII 7 OCTOBR. 1624 ET DEINDE SENOGALLIEN. ECCLESIAE REGIMINE 27 JANUARII / 1625 INSIGNITUS EST. OBIIT ROMAE 11 SEPTEMBR. 1646 SEPULTUS IN ECCLESIA SUI ORDINIS
Provenienza:
lascito Baviera

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

Sulla tela è ritratto il cardinale Antonio II Barberini. L'iscrizione posta nella parte inferiore del dipinto delinea una sintetica biografia del porporato.

Il cardinale è raffigurato a mezzo busto, leggermente di tre quarti. Riveste la mozzetta scura del colore dell'abito dei cappuccini, ordine a cui apparteneva. Sul capo porta la berretta clericale romana rossa, prerogativa della sua dignità cardinalizia. Il viso affilato è segnato dalle rughe, lo sguardo è severo, i radi capelli, la barba e i baffi sono brizzolati. Sull'angolo superiore sinistro della tela è lo stemma del cardinale: d'azzurro a tre api d'oro due e uno. Lo scudo araldico è sormontato dal cappello cardinalizio con i fiocchi rossi.

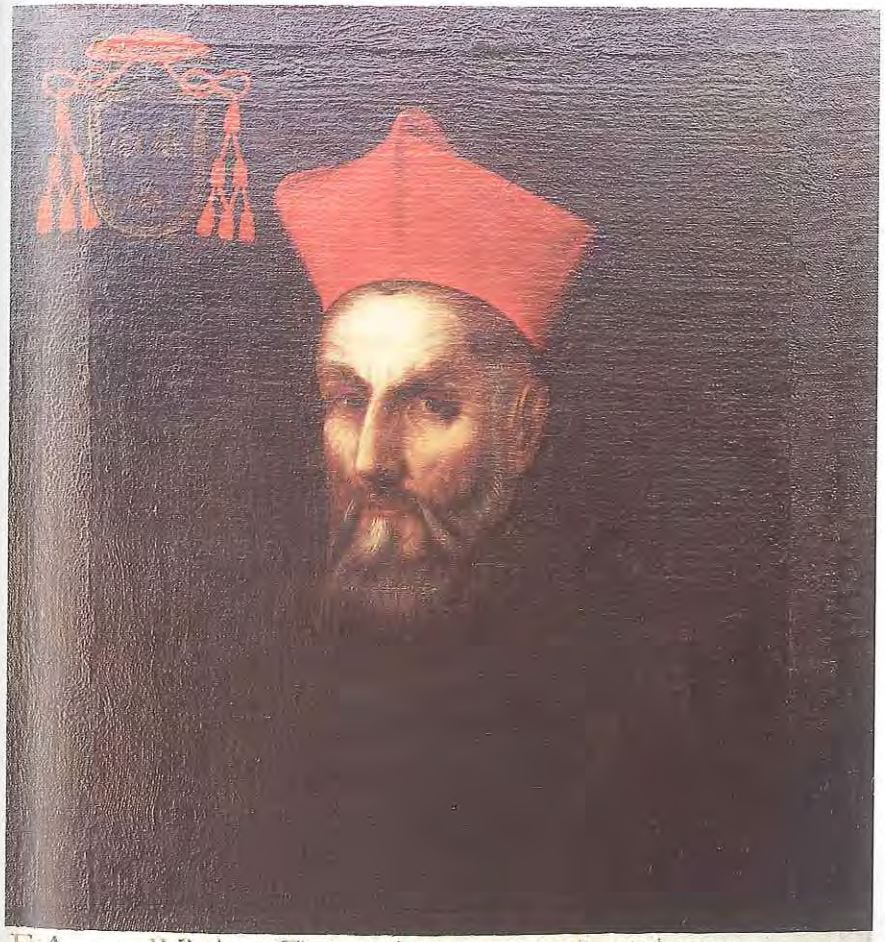
Nato a Firenze nel 1569, Antonio II Barberini all'età di ventitre anni entrò nell'ordine dei cappuccini dedito unicamente ad una rigida vita monastica e poco incline alle occupazioni intellettuali. Nel 1623, l'ascesa al trono di suo fratello Maffeo, papa col nome di Urbano VIII, mutò il corso della sua vita.

Infatti il 17 ottobre 1624 fu creato

cardinale col titolo di Sant'Onofrio. L'anno successivo fu nominato vescovo di Senigallia: Antonio Barberini abitò nella sua diocesi dove, nel 1627, celebrò un sinodo e dove promosse una forte azione riformatrice, specialmente della vita conventuale. Particolari cure rivolse inoltre al soccorso dei poveri, donò la dote alle ragazze e alle prostitute per riabilitarle e fondò il Monte Frumentario contro l'usura degli ebrei. Diciotto mesi dopo la nomina episcopale fu richiamato a Roma dal fratello pontefice e, così, rinunciò alla guida della diocesi di Senigallia non potendo più risiedervi. Morì a Roma il 25 agosto 1646. (Sulla vita e l'opera di Antonio Barberini vedi Merola; sulla sua attività episcopale a Senigallia vedi in particolare Polverari).

Il *Ritratto di Antonio II Barberini* faceva parte della collezione iconografica di casa Baviera. Molto probabilmente venne realizzato dallo stesso autore del *Ritratto di Ludovico Pico della Mirandola* (cfr. scheda n. 15). Soprattutto per lo stile, ma anche per l'identica tipologia dell'iscrizione e per le cornici uguali, i due dipinti sono riferibili alla stessa serie. Pertanto, tenuto conto che il ritratto del cardinale Pico fu commissionato dalla marchesa Giovanna Gabrielli, moglie di Ludovico Baviera, negli anni tra il 1743 e il 1748, si può ritenere per certo che anche il dipinto in questione fu realizzato in quel periodo per la stessa committente.

Quanto alle collezioni iconografiche, si tratta di quelle serie di ritratti - che andavano ad arricchire le pareti dei palazzi nobiliari -, in cui l'interesse storico e documentario è preminente su



quello artistico. La volontà di raccogliere i ritratti dei membri della famiglia e, soprattutto, dei protagonisti della storia cittadina conobbe grande fortuna presso l'aristocrazia fra Cinquecento e Settecento. E proprio le immagini dei vescovi giungevano nelle raccolte con sollecitudine e magari in più versioni. Del resto il probabile prototipo fisiognomico del nostro ritratto è costituito da una versione seicentesca, quella proveniente dal lascito di Ercole Maria Mastai Ferretti (cfr. scheda n. 23).

Gabriele Barucca

Opera inedita

Cfr. A. Merola, *Ad vocem: Barberini Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma 1964, pp. 165-166.

Cfr. A. Polverari, *Cronotassi dei Vescovi di Senigallia*, Fano, 1992, pp. 106-108.

Scheda 17.

Ignoto pittore di scuola romana
Seconda metà del sec. XVII
Ritratto di Giovan Battista Pasquini di Senigallia
Olio su tela, cm 113 x 89
Iscrizione sulla costola dela libri a sinistra:
MASSIN: de Confisc: / Scaccia de Appellattionibu / Cancellott: de attentati / Decis: Rote Rom / tutum Senogalli.
Nel Cartiglio, in gran parte abraso, che regge in mano il personaggio si legge:
Ecc.mo Rev.mo Sig.re ...
Gio.Batta Pasquini ...
Provenienza:
Palazzo Comunale

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

Come si legge sull'intestazione della lettera che il personaggio tiene in mano, il ritratto rappresenta Giovan Battista Pasquini di Senigallia, nato il 16 dicembre del 1638 e morto nel 1698. Il Pasquini si laureò in giurisprudenza a Urbino nel 1656 e divenne nel 1668, all'età di trent'anni, uno dei dodici gonfalonieri della Città.

Esercitò in seguito la professione di avvocato nella Curia di Roma e, una volta rientrato nelle Marche, ricoprì una lunga serie di prestigiosi incarichi: fu podestà di Mercatello e di Macerata Feltria con giurisdizione civile e criminale, luogotenente civile e criminale di San Severino Marche e di Fano, avvocato fiscale dell'abbazia di Chiaravalle e presidente dell'Archivio di Senigallia per la Giudicatura civile, giudice civile e criminale per i cardinali legati della Marca, nonché consultore del Tribunale dell'Inquisizione a Senigallia e Ancona.

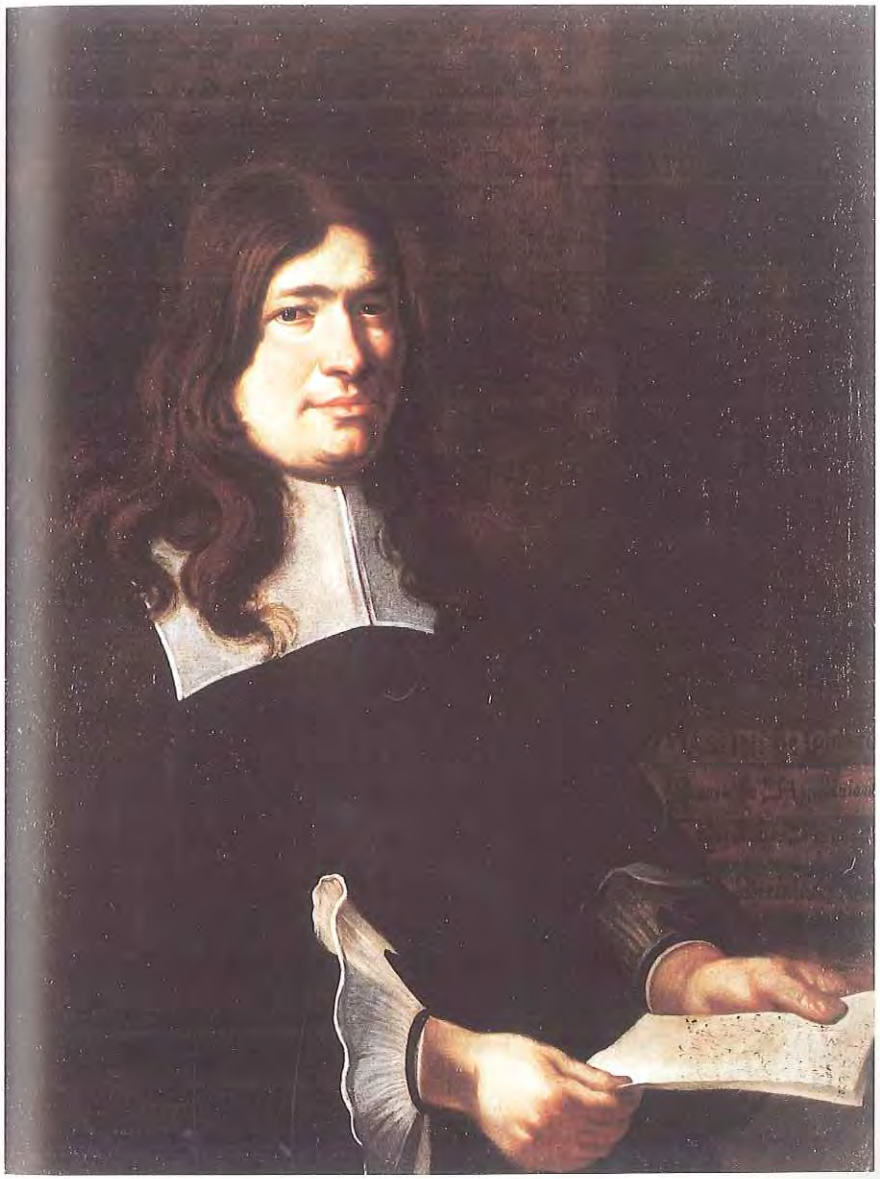
Il ruolo di pubblico amministratore della giustizia di questo eminente personaggio è ben evidenziato dal dipinto, composto secondo i canoni

della ritrattistica ufficiale: il Pasquini vi compare a mezza figura, in posa severa e monumentale, mentre regge tra le mani una lettera. Al suo fianco una pila di testi giuridici, che, come indicano i titoli apposti sulle costole rappresentano una chiara allusione al suo impegno come studioso di diritto e alla sua professione.

Il riferimento stilistico più prossimo è quello del ritratto romano della seconda metà del Seicento, soprattutto della cerchia di Carlo Maratta, come indicano alcune affinità, soprattutto per l'impianto generale e per la posa, con alcuni dipinti usciti dalla bottega del maestro marchigiano attivo a Roma: per esempio un *Ritratto di ignoto* della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, il *Ritratto del Cardinal Cybo* del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia e il *Ritratto di Giovan Pietro Bellori* già in Palazzo Altieri a Roma.

È verosimile che il ritratto del Pasquini scaturisca da questo ambiente e che sia stato eseguito in occasione del suo soggiorno romano, durato alcuni anni e avvenuto all'incirca nell'ottavo decennio. Egli aveva allora più o meno quarant'anni, l'età che dimostra nel ritratto.

La concezione grandiosa dell'immagine si traduce tuttavia in un'esecuzione pittorica piuttosto schematica e ferma, soprattutto in alcune parti: si notino per esempio la stesura sommaria delle chiome che si stampano sulla stoffa chiara in modo convenzionale, il colletto e la guarnizione delle maniche rigidi e piatti, privi di reattività alla luce e le mani, in particolare la sinistra, dalla struttura disegnativa incerta e di scarsa efficacia ottica. Il volto mostra invece un certo grado di approfondimento



naturalistico, con una crudezza dei passaggi chiaroscurali e del rapporto luce ombra che sembrano denotare un'attitudine da nordico nel cogliere la realtà del modello vivente.

Silvia Blasio

Scheda 18.

Carlo Magini
Fano 1720 - ivi 1806
Ritratto di Monsignor Giuseppe Ercolani
Olio su tela, cm 139x105

Iscrizione sul dorso dei libri:
MARIA / RIME;
Sulla lettera posta sul tavolo:
All'Ill.mo Rev.mo Sig. Pro.ne Col.mo / monsignor Giuseppe Ercolani / Carlo Magini Pittore di Fano.
In basso su ampio cartiglio:
IOSEPHO ERCULANO PATRIT. SENOG.SI / PRAES. AMPLIS. AC SOLID.IS LITTERATURAE CULTORI EXIMIO / QUOD URBEM HANC PORTICIBUS ORNAN.M CURAVERIT / EIUSQUE NOB.S PUELLIS INSIGNE DOTIS LEGATUM QUOTANNIS / PERSOLVENDUM RELIQUERIT / PATRITIORUM SENOG.UM LAETUS UNIVERSUS / IN PERPETUUM GRATI ANIMI MONUMENTUM / POSUIT ANNO 1759.
Provenienza:
Cappella di Palazzo

Restauro:
Silva Cuzzolin - Senigallia
Finanziamento:
Inner Wheel - Senigallia

L'opera è firmata dal pittore fanese Carlo Magini, apprezzato ritrattista anche fuori dalla sua città natale "con una fama che raggiungeva un mondo assai vasto, attraverso un giro di conoscenze che aveva come centro la stessa Roma" (Zampetti 1990).

Nei ritratti è evidente la sua formazione classicista che gli deriva dal suo primo discepolato presso lo zio Sebastiano Ceccarini (Fano, 1703 - 1783) che lo avvicinò all'ambiente romano. Nel 1738 infatti il Magini insieme allo zio raggiunse la capitale e vi restò per dieci anni.

"Rientrato in patria l'artista poteva contare su una formazione polivalente aggiornata ... che aveva comportato la pratica dei testi aulici della classicità seicentesca ..." (Teza).

Il ritratto dell'Ercolani fu la possibile ragione per cui gli venero commissionati, l'anno successivo, nel 1760 due ritratti del *Conte Francesco Maria Benedetti* e della *Contessa Livia dell'Asta Benedetti*, nobili senigalliesi, ora in collezione privata.

È questo dell'Ercolani il primo dipinto restaurato che appartiene alla

serie celebrativa commissionata dal patriziato della città in onore e in memoria dei suoi personaggi più illustri.

L'opera rappresenta Giuseppe Ercolani, in abito prelatizio, raffigurato in piedi quasi a figura intera accanto ad un tavolo impreziosito da intagli a fogliami, sul quale sono posti dei libri intitolati a Maria .

Il pittore attraverso i particolari della ambientazione ha voluto sottolineare la dignità e il prestigio del Personaggio: i libri sono un chiaro riferimento alla sua attività di letterato e in particolare alle opere in nome della Vergine Maria .

Ancora sullo sfondo a destra la finestra aperta sui portici ricorda questa preziosa opera da Lui tanto voluta da portarne ancora il Suo nome.

Giuseppe Maria Ercolani, dei Marchesi di Fornovo nacque a Senigallia nel 1673 e nella sua città soggiornò anche per lunghi periodi nella villa di famiglia, posta in località Le Grazie, passata poi alla proprietà Mastai, quindi De Bellegarde.

Laureatosi in lettere e scienze approfondì a Roma gli studi sul diritto civile e canonico e sotto il Pontificato di Clemente XI vestì l'abito prelatizio. Fu promosso relatore delle *Signaturae di Gratiae e Iustitiae*, governò diverse città dello Stato Pontificio distinguendosi come uomo coltissimo, dedito soprattutto alle lettere e all'architettura. Pubblicò infatti numerose opere di carattere religioso e un trattato sui tre ordini architettonici.

La sua fama è però soprattutto legata all'incarico affidatogli da Papa Lambertini, Benedetto XIV, di presentargli un dettagliato piano delle opere ritenute da Lui necessarie per l'ampliazione di Senigallia, divenuta oramai una città in pieno sviluppo ed espansione grazie alla fiera della Maddalena.

Nel 1746 il Papa emana un chirografo con il quale autorizza

(Opera fotografata durante il restauro)

Monsignor Ercolani a dare corso all'esecuzione delle opere da Lui proposte e lo nomina Soprintendente generale ai lavori. Nel 1751 i lavori della prima ampliazione erano pressoché terminati.

Monsignor Ercolani morirà a Roma il 23 aprile del 1759 e sarà seppellito, per sua volontà, in San Salvatore a Lauro, la chiesa dei marchigiani. La tela fu quindi commissionata in sua memoria dopo la sua morte, come ricorda l'iscrizione che esalta le sue doti di letterato, la sua attività di architetto al servizio della città e la sua magnanimità per il lascito testamentario a favore delle nobili fanciulle senigalliesi (Archivio Comunale Senigallia A.A.v.734, ff..68 e segg.)

Il dipinto ha subito numerose traversie che ne hanno alterato l'aspetto. Con l'ultimo restauro documentato da una iscrizione oggi perduta ed eseguito da Federico Santini nel 1898, se da una parte l'opera è stata preservata da una sicura distruzione visto il pessimo stato di conservazione (tagli, piegature, vaste e numerose lacune), la stessa ha però subito una pesante ridipintura con aggiunte fantasiose del Santini come la penna posta all'interno del calamaio.

Solo oggi ripristinato l'originario aspetto, pur nell'impoverimento della pellicola pittorica e nella presenza di numerose lacune, riemerge il morbido impasto, la stesura per pennellate leggere, i colori freddi, il tenue effetto chiaroscurale sull'incarnato del volto e il gusto prezioso nei pizzi della veste.

Si è inoltre potuto arguire dai numerosi pentimenti che la figura doveva essere in un primo momento più ruotata verso lo spettatore e solo in un secondo tempo ha assunto l'attuale aspetto rispondente ai canoni del ritratto settecentesco.

Si tratta infatti di un ritratto celebrativo, di parata, di chiara derivazione dai modelli del più famoso zio e maestro Sebastiano

Ceccarini. La composizione e la posa del personaggio richiamano il *Ritratto del cardinale Benedetto Veterani* "ripreso in piedi accanto al tavolo da lavoro, nel pieno della sua attività, con l'usuale paesaggio sullo sfondo". (Cleri, 1992)

Peraltro la maggiore attenzione agli aspetti descrittivi, con il piccolo saggio di natura morta con libri, calamaio e lettere, puntuali richiami al "cartoccetto" che contrassegnerà le nature morte, la pesante tenda con mappo che si apre sulla finestra da cui si ammira una veduta del primo portico con l'accesso alla strada maggiore, (attuale Corso 2 Giugno) e l'immagine ben riconoscibile della Torre dell'orologio del Comune, testimoniano un momento del percorso artistico verso una ritrattistica più attenta agli aspetti confidenti della vita di provincia e alla caratterizzazione psicologica dei personaggi.

Amelia Mariotti

A. Deli, *Un dipinto di Carlo Magini a Senigallia,* in "Fano - notiziario di informazione sui problemi cittadini", VII, n. 4, Fano 1971, p. 50

A. Mencucci, *La città di Pio IX rievoca Papa Benedetto XIV ricostruttore di Senigallia moderna,* in "Atti del convegno su Benedetto XIV", Falconara 1982, p.18

A. Polverari, *Senigallia nella storia Evo moderno vol.3,* Senigallia 1985, p.308

Cfr. L. Teza, *Carlo Magini e Sebastiano Ceccarini pittori fanesi di nature morte,* in "Notizie da Palazzo Albani", I, 1987, p. 84-96,

P. Zampetti, *Carlo Magini,* in P. Zampetti (a cura di), *Carlo Magini,* Milano 1990, p.11-31

B. Cleri, *Catalogo delle opere, ritratti e quadri sacri* in P. Zampetti (a cura di), *Carlo Magini,* Milano 1990, p.125

Cfr. P. Zampetti, *Pittura nelle Marche dal Barocco all'età moderna,* vol. IV, Firenze 1991, pp. 289-313

Cfr. B. Cleri, *Sebastiano Ceccarini,* Milano 1992

La Cappella di Palazzo

Il catalogo che vede presenti quattro dipinti provenienti dalla non più esistente Cappella di Palazzo ci offre l'opportunità di fornire alcune note storiche su questa Chiesa .

La Cappella venne costruita contestualmente alla erezione del nuovo Palazzo Comunale, in sostituzione della precedente, documentata, negli anni 1607/1608 (Archivio Comunale Senigallia, A. A.,vol.II, c.124 r.), ed i lavori furono avviati nella prima decade del secolo XVII.

I più antichi documenti ricordano la sua costruzione avvenuta a partire dal 1610 quale voto per la nascita del "Principe Serenissimo" Federico Ubaldo (Archivio Comunale Senigallia, A.A., vol.XXII, c.27r.\ vol.II c.123r.)

"La chiesa della Madonnina è posta sotto il palazzo pubblico colla porta sotto le Logge di detto Palazzo in faccia alla pubblica piazza" (Archivio Vescovile di Senigallia, Bernardino Montanari, Croniche delle chiese, benefici ed altro di..., tomo I, ms.della fine del XVIII, inizi XIX secolo ff.336v-337r.).

Confrontando le scarse notizie d'archivio con la mappa del Catasto Gregoriano possiamo sicuramente immaginarla nei locali che oggi ospitano gli uffici dell'anagrafe comunale.

Sia il Montanari che gli altri documenti (Archivio Vescovile Senigallia, Atti della II visita del Vescovo Ippolito De Rossi, tomo I, ff.26v-27r. - Archivio Comunale Senigallia, N.A.b. 166) ricordano nella chiesa un solo altare al quale sappiamo fu posta nel 1754 la tela di Domenico Corvi in sostituzione del vecchio e rovinato dipinto.

Dall'inventario conservato nell'Archivio Comunale di Senigallia (N.A.b. 166) si riesce a fare una ipotetica ricostruzione degli arredi. Doveva trattarsi di una piccola chiesa considerato che vengono ricordati sei banchi di cui due piccoli, l'altare maggiore aveva gradini e tabernacolo dorati, vengono poi inventariati "quadri 4" senza alcuna specifica iconografica da identificarsi sicuramente con i dipinti presentati nelle pagine successive di questo catalogo.

La chiesetta doveva avere una piccola cantoria con "un piccolo organo" e al servizio della cappella sono ricordati la sacrestia e un piccolo ambiente, posto forse nell'ammezzato, citato come "Oratorio Superiore" e utilizzato anche per conservare le suppelletili ecclesiastiche.

La Cappella, oltre ad avere un carettere prettamente votivo, testimoniato anche dai numerosi ex voti esposti in chiesa e conservati negli armadi della sacrestia, veniva officiata di sabato per comodità della Magistratura comunale.

La facoltà di celebrare messa nella chiesa della Madonnina fu concessa da Pio VI il 21 aprile 1790 in sostituzione della celebrazione che ogni sabato "per consuetudine, o voto publico, o proposito", avveniva all'altare comunale della Santissima Concezione, posto nella chiesa di Santa Maria Maddalena (cfr. B. Montanari).

Eros Gregorini
Amelia Mariotti

Scheda 19.

Ignoto Pittore marchigiano
Seconda metà del sec. XVII
La Maddalena Penitente
Olio su tela, cm 129 x 91
Provenienza:
Cappella di Palazzo

Il tema della Maddalena penitente colta in meditazione nel buio di una grotta costituisce il soggetto di questo dipinto. Una luce artificiale investe sul davanti la Santa mettendo in evidenza il suo muto dialogo col Cristo Crocifisso. Maria Maddalena è aggrappata alla roccia su cui poggiano gli attributi della penitente: un libro aperto dei sacri testi e un lugubre teschio, simbolo del *memento mori*.

Pertanto, seguendo il dettato dei predicatori e della letteratura mistica seicentesca nella raffigurazione è connesso al tema della penitenza e della contrizione quello della melanconia e della meditazione sulle vanità mondane e sulle verità spirituali.

La tela proviene dalla Cappella del Palazzo Comunale. E c'è indizio che l'opera sia da mettere in relazione con le notizie tratte da una *Memoria* conservata nell'Archivio Comunale (A.A.v. 40, f. 195r). Il documento tramanda che il Gonfaloniere Carlo Fagnani, in carica nei mesi di gennaio e febbraio del 1677, avendo a disposizione dei fondi residui del bilancio dei mesi precedenti, "erogò e spese in benefitio del palazzo la detta moneta

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

cioè un quadro della Visitazione di M. V. Santissima e uno di Santa Maria Maddalena scudi 6 papali che di moneta d'Urbino fanno scudi 9 ... per doi telai per detta Visitatione e S. Maria Madalenna bajocchi 45".

Comunque se l'identificazione del dipinto citato nella fonte con la nostra tela non si può considerare certa, la presenza di quest'ultima nell'arredo della Cappella di Palazzo testimonia la particolare e vivissima devozione dei senigalliesi verso la Maddalena. Del resto la Santa è una delle patrone della città e proprio nei giorni intorno al 22 luglio, *dies natalis* della Maddalena (secondo l'indicazione dei martirologi e dei calendari medievali), si svolgeva la celebre fiera a Lei intitolata, che nel Sei - Settecento segna il periodo di massimo splendore nella storia di Senigallia. Quanto alla struttura compositiva e allo stile, il dipinto rimanda ad un modello reniano.

Evidentemente nell'elaborazione dell'opera non si può parlare di influenza artistica diretta del Reni, bensì, più convenientemente, di una sorta di retaggio culturale, determinato anche dalla rapida diffusione e dalla straordinaria fortuna delle incisioni tratte dalle opere del pittore bolognese.

Va rilevato però che "l'invenzione" di tradizione così colta è avvilita nella nostra *Maddalena* da un particolare disinteresse per la qualità della pittura, sciatta e stesa da un pannello affrettato.

Gabriele Barucca

Opera inedita

Cfr. M. Mosco (a cura di), *La Maddalena tra sacro e profano*, catalogo della mostra, Firenze 1986, Milano 1986.

Scheda 20.

Domenico Corvi
Viterbo 1721 - Roma 1803
Madonna con Bambino tra i Santi Nicola di Bari, Maria Maddalena, Emidio, Paolino, Vincenzo Ferreri e Nicola da Tolentino
Olio su tela, cm 292 x 190
Provenienza:
Cappella di Palazzo

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Lions Club - Senigallia

In data 15 giugno 1753 il consiglio comunale di Senigallia si riunì per deliberare sulla commissione di una nuova pala per l'altare maggiore della chiesa della Madonna di Loreto, annessa al Municipio (cfr. Archivio Comunale Senigallia, A.A., vol. 22, cc.172v- 173r; vol. 294, cc. 220r-221v; si veda inoltre: Curzi).

Questioni di decoro e ragioni d'ordine istituzionale rendevano improcrastinabile la sostituzione del vecchio quadro della chiesa comunale: alla necessità di riaggiornare l'antica immagine dei Santi protettori di Senigallia, con le effigi di San Vincenzo Ferreri, Sant'Emidio e San Nicola da Tolentino, elevati a comprotettori della cittadina dopo il terremoto dell'aprile del 1741, si era infatti aggiunto il peso della recente interdizione al culto da parte del vescovo del vecchio dipinto in cattivo stato di conservazione.

Con unanime consenso i gonfalonieri disposero quindi di impegnare per il nuovo quadro la spesa considerevole di centotrenta scudi; le ingenti entrate della Fiera della Maddalena, il celebre mercato che nel Settecento as-

sicurò alla comunità senigalliese uno straordinario benessere, avrebbero coperto la somma preventivata. La volontà dei membri dell'adunanza municipale di ossequiare il concittadino Monsignor Nicola Antonelli, influente personaggio della corte pontificia creato cardinale nel 1759, suggerì di affidare all'ecclesiastico marchigiano l'incarico "di voler ritrovar in Roma pittore esperto" a cui affidare la realizzazione del quadro.

La scelta si pose come un'assoluta novità; da oltre un secolo la città aveva infatti guardato a Bologna come unico importante punto di riferimento per la fitta trama di committenze pubbliche e private in ambito artistico. In ossequio a tale pratica, erano recenti gli arrivi a Senigallia di numerosi dipinti di alcuni dei più significativi rappresentanti della cultura figurativa clementina: Ercole Graziani, Girolamo Donnini, Aureliano Milani, Francesco Monti, Nicola Bertuzzi, Felice e Lucia Torelli.

Il nome di Domenico Corvi, giovane pittore viterbese stabilitosi a Roma intorno al 1736, dovette essere suggerito, più che dalla comprovata esperienza reclamata dai senigalliesi, dai rapporti di amicizia che legavano il pittore con Bernardino Antonelli, nipote del prelato marchigiano. È lo stesso Corvi, a pochi mesi di distanza dalla committenza del quadro di Senigallia, a vantarsi della relazione con il conte in una lettera inviata al pesarese Giannandrea Lazzarini, nella quale Bernardino viene ricordato tra i membri di un'accademia avviata dall'artista viterbese presso la propria abitazione (cfr. lettera di Domenico Corvi e Giannandrea Lazzarini, da Roma, 22 dicembre 1752, Bilioteca Oliveriana Pesaro, ms. 1981, fasc. XCVIII, n. 4).

Allo stato attuale degli studi sul pittore, futuro protagonista accanto a Pompeo Batoni e Anton Raphael Mengs della cultura

figurativa romana, il quadro della chiesa comunale, giunto a Senigallia nel maggio del 1754 (Curzi), apre il catalogo delle opere di Corvi; l'artista, in questi primi anni di attività per la cittadina marchigiana, si trovava d'altro canto ancora in attesa di un riconoscimento ufficiale, che gli sarebbe giunto solamente nel 1756 con il tardivo ingresso nella prestigiosa Accademia di S. Luca.

La pala di Senigallia mostra tuttavia una stupefacente maturità, rendendo già manifeste le doti di Corvi come prospettivista e la sua ricercata maestria negli effetti di luce e di ombra, rinomata tra i suoi contemporanei.

A proposito della formazione del viterbese, un passo del supplemento del celebre Abecedario dell'Orlandi rende noto come Corvi: "si applicò con assiduità a fare le sue osservazioni sopra l'antico, e il naturale, ne tralasciò le opere di Raffaello, e quelle dei più valorosi artefici di questa professione" (Supplemento alla serie dei trecento elogi e ritratti degli uomini i più illustri in pittura, scultura e architettura o sia Abecedario Pittorico dall'origine delle Belle Arti a tutto l'anno MDCCLXXV, t. II, Firenze 1776, p. 1403).

Il brano riportato trova un riscontro puntuale nel dipinto marchigiano, dove sorprendente appare la vastità dei riferimenti figurativi nel recupero di una gloriosa tradizione classicista rievocata anche attraverso esplicite citazioni, come nel caso del demonio raffigurato ai piedi di San Nicola di Bari esemplificato su uno dei tritoni della Galatea di Raffaello.

Singolare e altamente significativa delle precoci intuizioni del pittore risulta essere inoltre l'aria vagamente prassitelica delle teste della Vergine e di San Nicola da Tolentino, cui non dovette certamente essere estranea la pratica di un'assidua e

attenta esercitazione sopra i più rinomati esemplari della statuaria classica e in particolare sulle statue da pochi decenni offerte al pubblico godimento e alla formazione dei giovani artisti nei Musei Capitolini. La marcata ispirazione reniana delle superbe teste dei tre seniori del quadro marchigiano, può costituire un ulteriore conferma dell'importanza nell'educazione artistica del pittore dell'istituzione romana, di cui Benedetto XIV aveva voluto rafforzare la peculiarità didattica, oltre che attraverso l'ampliamento della raccolta di sculture, con l'apertura nel 1749 della Pinacoteca, dove era confluita, proveniente dalla collezione Sacchetti, una serie ragguardevole di dipinti del famoso pittore bolognese.

Le peregrinazioni di Corvi alla ricerca di modelli figurativi al di fuori dei languori arcadici della generazione degli artisti a lui più prossima, non si limitarono certo al solo colle Capitolino; a lungo il giovane pittore dovette sostare di fronte ai quadri di Peter Paul Rubens alla Vallicella. Il saggio pittorico del piviale serico indossato da Sant'Emidio nel quadro senigalliese, è un documento inequivocabile del tentativo di Corvi, senza dubbio mirabilmente riuscito, di cogliere la preziosità materica e la cromia cangiante delle tele del maestro fiammingo; un'apprendistato al quale riferire gran parte della fortuna delle opere del pittore fuori dall'Italia, ricordata da Stefano Ticozzi (1818) e Filippo De Boni (1840).

Rimane in ultimo da evidenziare, accanto alla componente neocorreggesca del dipinto, su cui avrà modo di soffermarsi Luigi Lanzi alla fine del sec. XVIII, il debito di Corvi nei confronti delle opere di Pierre Subleyras, il solo maestro settecentesco, a mio avviso, in profonda sintonia con gli orientamenti idealizzanti della pittura del viterbese.

Nonostante la "colorazione" classicista, il dipinto può ancora essere collocato agevolmente in ambito tardo-barocco per la voluminosità e per l'esuberanza del panneggio, caratterizzato dal fluire spigoloso della linea, ben lontano dalla severa sobrietà e dal disegno di puro contorno della pittura neoclassica di impostazione winckelmanniana con la quale, di lì a pochi anni, Corvi sarà costretto a confrontassi.

La pala di Senigallia, di cui si segnala il bozzetto comparso nel mercato antiquario inglese e del quale rimane sconosciuta l'attuale ubicazione, fu la prima di una lunga serie di opere inviate da Corvi nella cittadina marchigiana grazie al protrarsi della protezione accordatagli dal cardinale Antonelli, che si fece da lui ritrarre, in vesti cardinalizie, in un superbo quadro attualmente esposto presso la Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli e che ricorse all'artista per la realizzazione della pala dell'altare, ancora in loco, della cappella gentilizia nella propria villa di Brugnetto nei pressi di Senigallia.

Nel Duomo e nella chiesa della Maddalena rimangono inoltre altri quattro quadri, degli otto registrati dalle fonti, testimoni dell'evolversi del linguaggio figurativo del pittore verso posizioni neoclassiche, suggestivamente improntate a una mai sopita originalità di interpretazione.

Il dipinto dei Santi protettori perse la collocazione originaria dopo il 1930, nel momento in cui la chiesa comunale dovette essere abbattuta per i danni subiti a seguito dell'ennesimo terremoto. Il quadro non venne tuttavia perso di vista dagli autori della letteratura locale che continuarono a segnalarlo, tessendone le lodi, fino alle soglie della seconda guerra mondiale, prima che nella città si arrestasse la produzione e la diffusione di quelle guide "al godimento artistico", per parafrasare Jacob

Burckhardt, che dagli anni successivi all'Unità d'Italia divennero strumenti privilegiati della tenace celebrazione delle autonomie culturali locali.

Valter Curzi

A. Margutti, *Escursione artistica per Senigallia,* in "Arte e Storia", V, 1886, 24/26;

A. Margutti, *Sinigaglia nel 1889,* Città di Castello 1889, p. 19;

G. Dehò, *Lettere,* Rimini 1892, p. 16;

P. Cucchi, *Il passato e l'avvenire di Senigallia,* Senigallia 1931, p. 31; Id., *Il Palazzo Comunale di Senigallia,* Senigallia 1934, p. 27;

L. Serra, B. Molajoli, P. Rotondi, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincie di Ancona e Ascoli Piceno,* Roma 1936, p. 177;

N. Zazzarini, *Senigallia e il suo circondario,* Senigallia 1937, p. 115;

N. Zazzarini, *Senigallia e dintorni,* Senigallia 1963, pp. 35 e s.;

V. Curzi, *Alcuni inediti di Domenico Corvi a Senigallia,* in "Bollettino d'Arte", LXXIV, VI, 61, 1990, pp. 113-120, in part. pp. 113;

C. Caldari Giovannelli (scheda in), P. Dal Progetto (a cura di), *Nuovi restauri a Urbino e nelle Marche,* n. 7, Urbino 1995, pp. 56-59.

Scheda 21.

Ignoto pittore marchigiano
Metà del sec. XVIII
Sant'Emidio
Olio su tela, cm 73 x 55
Provenienza:
Cappella di Palazzo

Il dipinto rappresenta Sant'Emidio in vesti episcopali, con un piede appoggiato su uno spuntone di roccia, forse simbolo di stabilità, contrapposto alla città barcollante che si intravede sullo sfondo in uno scorcio paesaggistico alquanto sommario. Sorregge con una mano il pastorale, mentre con l'altra indica la città ferita, in un atteggiamento di preghiera e supplica accentuato dallo sguardo volto in alto.

Si tratta del Santo Vescovo protettore di Ascoli Piceno che, successivamente al disastroso terremoto del 1703, venne nominato protettore ed invocato contro le calamità telluriche da molte città, soprattutto del centro e del meridione di Italia.

Anche il consiglio comunale di Senigallia, a seguito di un ulteriore successivo terremoto, nel 1741, decise di riconoscere il Santo Patrono di Ascoli come nuovo comprotettore della città (Curzi, 1990) accanto a San Nicola da Bari, San Nicola da Tolentino, Santa Maria Maddalena, San Paolino e la Beata Vergine di Loreto, questi ultimi tre già raffigurati nel

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Regione Marche

dipinto del Giacciati posto sotto il loggiato del comune (Sestante). L'opera fu quindi probabilmente commissionata nella metà del XVIII secolo e, nel suo aspetto votivo, sembra rispondere alle esigenze devozionali del committente.

Poiché proviene dalla Cappella di Palazzo e faceva parte dei quattro dipinti citati nell'inventario (cfr. scheda n. 22), si può supporre che la committenza sia stata pubblica.

Si tratta comunque di una tela di artista locale che, pur nel ricordo di modi compositivi vagamente classicheggianti di stampo marattesco, appare sommaria e incerta.

Amelia Mariotti

Opera inedita

Cfr. V. Curzi, *Alcuni inediti di Domenico Corvi a Senigallia,* in "Bollettino d'arte" n. 61, Roma 1990

Cfr. G. Barucca, E. Gregorini, A. Mariotti (a cura di), *Una città nel quadro,* catalogo della mostra in "Sestante" anno VIII - n. 9, 1993, pp. 20-21.

Scheda 22.

Ignoto pittore marchigiano
Seconda metà del sec XVIII
San Nicola da Bari
Olio su tela, cm 129 x 81
Iscrizione sul retro della tela:
VICTORIUS JOSEPH GALAVOTTI XI / ANNUM AGENS ANTE IMMATURAM / MORTEM QUO IUVENTUS STUDIOSA / FUERETUR APPONENDAM CURAVIT / A.D. /1784
Provenienza:
Cappella di Palazzo

Restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Regione Marche

È questo uno dei quattro dipinti ricordati nella cappella di Palazzo titolata alla Madonna di Loreto nell'inventario conservato presso l'Archivio Comunale di Senigallia (N.A.b. 166). L'opera presenta sulla tela una sgrammaticata iscrizione latina che si riferisce ad un giovanissimo tal Vittorio Giuseppe Galavotti che nell'undicesimo anno di età, nel pieno della sua gioventù studiosa, probabilmente, stabilì di apporre questo dipinto nella Cappella di Palazzo. Il giovane Vittorio morì il 16 giugno del 1784 non avendo ancora compiuto i 12 anni (Archivio della Parrocchia del Duomo di Senigallia, *Libro 11° dei Morti, 1765-1784, L.* c. 179v.).

Era figlio di Agostino Galavotti più volte Gonfaloniere della Città, che resse la carica anche nell'ultimo bimestre dell'anno sopracitato. È quindi presumibile che questo dipinto sia stato commissionato e fatto apporre nella Cappella di Palazzo per richiedere la grazia ad uno dei comprotettori della città, San Nicola da Bari, che nella tradizione locale veniva genericamente indicato anche come protettore degli studenti (Costanzi). San Ni-

cola, vescovo di Mira, è rappresentato con la mitra e il pastorale nell'atto di benedire tre bambini che appaiono nudi in piedi dentro una piccola tinozza. Si tratta del miracolo della resurrezione di tre fanciulli uccisi da un oste avido. In mano tiene un libro con tre palle d'oro che si riferiscono al miracolo dell'elemosina del Santo che le donò a tre giovani nobili cadute in disgrazia. Questa particolare resa iconografica la ritroviamo nel dipinto raffigurante la *Traslazione della Santa Casa e Santi*, conservata presso la Collegiata di San Pietro Apostolo di Montemarciano (Costanzi). Si tratta di una modesta tela di carattere devozionale ascrivibile ad un pittore locale che nell'intenzione di rendere imponente la statura del Santo, perché commisurata alla sua importanza, costruisce un opera sproporzionata quasi tutta occupata dal San Nicola la cui altezza raggiunge addirittura il timpano del tempio sul fondo.

Sommaria è la resa dei panneggi e piatta la stesura pittorica. Significativo è che in questa piccola Cappella siano presenti tre dipinti in ognuno dei quali è raffigurato un protettore della città: Santa Maria Maddalena (cfr. Scheda n. 19.), Sant'Emidio Vescovo (cfr. Scheda n. 21) e San Nicola da Bari e che tutti e tre ritornino poi raffigurati nel dipinto più importante, quello dell'altare maggiore, commissionato al famoso pittore romano Domenico Corvi (cfr. scheda n. 20).

Amelia Mariotti

Opera inedita

Cfr. C. Costanzi (scheda in), *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, Loreto 1995, pp. 196 - 198

Scheda 23.

Ignoto pittore marchigiano
Metà del sec. XVII
Ritratto del ardinale Antonio II Barberini
Olio su tela, cm 73 x 61
Iscrizione sul biglietto tenuto in mano dal cardinale:
All'E.mo e R.mo Sig.re / Il Sig.re Card.le F. Ant.o / Barbarini di S. Ono / frio Vescovo di / Senigaglia / 1625.
Provenienza:
Palazzo Comunale

In corso di restauro:
Isidoro Bacchiocca - Urbino
Finanziamento:
Regione Marche

Sulla tela è raffigurato il *cardinale Antonio II Barberini* a mezzo busto, leggermente di tre quarti. Riveste la mozzetta scura del colore dell'abito dei cappuccini, ordine a cui apparteneva, allacciata sul petto da bottoni rossi aggruppati a tre a tre e indossata sul camice di lino bianco di cui si intravede la guarnizione di trina al polso. Sul capo porta la berretta clericale romana rossa a tre canti, prerogativa della sua dignità cardinalizia. Il suo viso è segnato dalle rughe, lo sguardo è severo, la barba ed i baffi sono brizzolati. Il cardinale con la mano destra, ornata dall'anello pastorale, tiene un biglietto con una scritta.

Sull'angolo superiore sinistro della tela è lo stemma del cardinale. Il Tiraboschi così lo descrive: "tre api d'oro disposti uno, e due in campo azzurro, e nel calo dello scudo l'arme della religione di S. Francesco, cioè due braccia crociate l'uno ignudo, e

l'altro col abito con una croce rossa nel mezzo in campo d'argento".

Nato a Firenze nel 1569, Antonio II Barberini nel 1592 entrò nell'ordine dei cappuccini dedicandosi unicamente ad una rigida vita monastica. Ma nel 1624 poco dopo l'ascesa al soglio pontificio di suo fratello Maffeo, papa col nome di Urbano VIII, Antonio fu creato cardinale col titolo di Sant'Onofrio.

L'anno seguente fu nominato vescovo di Senigallia: il Barberini risiedette nella sua diocesi dove, nel 1627, celebrò un sinodo e dove promosse una decisa azione riformatrice, specialmente della vita conventuale. Sensibile ai bisogni dei più poveri, fondò il Monte Frumentario contro l'usura degli ebrei, donò la dote alle ragazze e alle prostitute per riabilitarle. Diciotto mesi dopo l'elezione episcopale fu richiamato a Roma dal fratello pontefice e, così, rinunciò alla guida della diocesi di Senigallia non potendo più risiedervi. Morì a Roma il 25 agosto 1646. (Sulla vita e sull'opera di Antonio II Barberini vedi Merola; sulla sua attività episcopale a Senigallia vedi in particolare Polverari).

Il *Ritratto del cardinale Antonio II Barberini* ci è giunto in cattivo stato di conservazione. Nel corso del recente restauro è emersa sotto lo strato pittorico, in più punti sollevato, una precedente redazione in controparte del ritratto del porporato.

L'opera, come risulta da una iscrizione posta nel retro della vecchia tela ora rifoderata, era di proprietà della famiglia Mastai Ferretti e venne donata alla "Comunità" dal conte Ercole nel 1750, andando ad arricchire la serie dei dipinti celebrativi che già ornavano il Palazzo Comunale. La volontà di raccogliere i ritratti dei personaggi illustri della vita pubblica, fossero essi laici o religiosi, conobbe grande fortuna fra Sei e Settecento. Proprio le immagini dei vescovi giungevano nelle raccolte con

particolare sollecitudine e magari in più versioni. Il ritratto in questione venne probabilmente realizzato nel corso del Seicento e, comunque, servì da modello per altri ritratti del cardinale Barberini come per esempio quello commissionato un secolo dopo dalla famiglia Baviera (cfr. scheda n. 16).

Gabriele Barucca

Opera inedita

G. Tiraboschi, *Arme gentilizie de Vescovi di Senigaglia, che si sono potute trovare, raccolte, e Blasonate dal Signor Giuseppe Tiraboschi secondo le regole della scienza araldica, miniate con i suoi propri colori, e metalli*, ms. del 1735, in Archivio Capitolare Senigallia.

Cfr. A. Merola, *Ad vocem: Barberini Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma 1964, pp. 165-166.

Cfr. A. Polverari, *Cronotassi dei Vescovi di Senigallia*, Fano, 1992, pp. 106-108.

Indice

Saluto p. 5
Marina Gambelli

Presentazione 7
Bonita Cleri

Opere provenienti dal lascito Baviera

1. Ignoto pittore, prima metà secolo XVIII 11
2. Sebastiano Ceccarini? 15
3. Ignoto pittore di scuola lombarda-emiliana, prima metà secolo XVII 18
4. Pietro Nelli 22
5. Sebastiano Ceccarini? 26
6. Sebastiano Ceccarini? 30
7. Ignoto pittore, copia da Paolo Veronese secolo XVIII 36
8. Ignoto pittore, fine secolo XVI - inizio secolo XVII 38
9. Pittore nordico, fine secolo XVI - inizio secolo XVII 42
10. Pittore nordico, prima metà secolo XVI 46
11. Ignoto pittore, prima metà secolo XVII 50
12. Ignoto pittore, prima metà secolo XVII 54
13. Bottega di Antonio Amorosi, prima metà secolo XVIII 57
14. Ignoto pittore di scuola veneta, fine secolo XVI 60
15. Ignoto pittore marchigiano, metà secolo XVIII 63

16. Ignoto pittore marchigiano, metà secolo XVIII p. 67
17. Ignoto pittore di scuola romana, seconda metà secolo XVII 71

Opera proveniente dal Palazzo Comunale
18. Carlo Magini 75

La Cappella di Palazzo
Eros Gregorini e Amelia Mariotti 80

Opere provenienti dalla Cappella di Palazzo
19. Ignoto pittore marchigiano, seconda metà secolo XVII 82
20. Domenico Corvi 85
21. Ignoto pittore marchigiano, metà secolo XVIII 92
22. Ignoto pittore marchigiano, seconda metà secolo XVIII 95

Opera proveniente dal Palazzo Comunale
23. Ignoto pittore marchigiano, metà secolo XVII 98